NAZIONALE
B. Prov.
XXI
236
NAPOLI
VITT. EM. III

9.7.12

BIBLIOTECA PROVINCIALE
Armadio X
Palchetto a
Num° d' ordine 3

9-L-16

Digitized by Google

138
3
5

B. Rev.
XXI
236

Digitized by Google

Digitized by Google

L'ARCHITECTURE

ET

LES ARTS QUI EN DÉPENDENT

Digitized by Google

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT

Digitized by Google

648245 SBN

L'ARCHITECTURE

DU Vme AU XVIIme SIÈCLE

ET

LES ARTS QUI EN DÉPENDENT

LA SCULPTURE, LA PEINTURE MURALE, LA PEINTURE SUR VERRE
LA MOSAÏQUE, LA FERRONNERIE, ETC

PUBLIÉS

D'APRÈS LES TRAVAUX INÉDITS DES PRINCIPAUX ARCHITECTES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS

R. ISTITUTO ORIENTALE NAPOLI BIBLIOTECA M. RIPA

PAR

JULES GAILHABAUD

BIBLIOTECA PROVINCIALE DI NAPOLI

TOME QUATRIÈME

PARIS
GIDE, ÉDITEUR, RUE BONAPARTE, 5

1886

TOUS DROITS RÉSERVÉS

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIOTECA PROVINCIALE DI NAPOLI

AUTEL

DANS L'ÉGLISE D'AVENAS.

Jusqu'au XIIe siècle, la décoration de l'autel en pierre, c'est-à-dire, celle de ses faces antérieure et latérale, semble n'avoir point été, dans le nord de l'Europe, d'une grande richesse; telle est, du moins, celle qu'on remarque sur les quelques exemples qui ont pu traverser les âges. Cette simplicité était une conséquence toute naturelle de l'état de l'art à cette époque, mais surtout de l'inhabileté des artistes dans la pratique de la sculpture (1). Antérieurement à cette date, l'ornementation de ce meuble fut assez restreinte : elle se composait, ainsi qu'on l'a dit, ou d'inscriptions gravées sur des surfaces lisses, ou d'arcades plus ou moins embellies, ou bien encore d'espèces de compartiments à moulures, au milieu desquels on plaçait certains ornements décoratifs, tels que fleurons, rosaces, etc.

Mais, vers le commencement du XIIe siècle, cette décoration subit une modification notable; et celle-ci nous paraît, en très-grande partie, due au résultat des progrès acquis dans toutes les branches de la science, mais plus particulièrement dans celles qui tiennent au dessin; c'est-à-dire, l'architecture, la peinture, la sculpture, etc. Pour se rendre compte de cette transformation, il suffira de se rappeler que l'art, après avoir parcouru une partie de sa carrière, était entré dans une voie, où, grâce aux efforts de quelques hommes de génie, il allait atteindre des limites qui devaient le conduire à cette grande révolution, accomplie vers le commencement du XIIIe siècle; aussi, la sculpture paraît-elle sortir de cette grossièreté d'exécution qui la caractérisait à son origine, et qui nous semble l'avoir empêchée de s'attaquer, dès lors, à la grande décoration ecclésiastique. Vers ce temps, paraissent, dans les régions septentrionales de l'Europe, les premières œuvres en ce genre. Il semble que le mouvement religieux et politique, qui s'accomplit à cette époque, réagit avec efficacité sur elles, et que cette commotion donna bientôt naissance à des monuments, dont la pensée devait produire, un jour, des conceptions d'un caractère plus religieux encore, mais que les seuls hommes du XIIIe siècle pouvaient réaliser.

On serait porté à croire que, parvenus à ce degré de talent dans l'art de bâtir, les artistes (religieux ou moines) voulurent accroître l'importance et la beauté de leurs œuvres architectoniques en y ajoutant le luxe d'une ornementation plus savamment combinée, et que c'est alors qu'ont été créés ces nombreux produits de la décoration ecclésiastique dont nous retrouvons

(1) Personne n'ignore que, jusques et y compris toute une partie du XIIIe siècle, les travaux d'art furent presque exclusivement exécutés par les prêtres et les moines, qui avaient, avant tout, leurs devoirs religieux à remplir.

Digitized by Google

aujourd'hui tant et de si curieux restes; les uns, s'étalant aux chapiteaux, aux corniches, aux archivoltes; les autres, couvrant les autels, les ambons, les stalles, les tombeaux; tandis que la peinture murale, la peinture sur verre, les incrustations, la mosaïque, furent jetées à profusion sur le sol et sur toutes les parties de l'église.

Cet enthousiasme religieux et artistique qui s'empara des esprits, peint assez bien, l'état de la société à la fin du XIe siècle et pendant le XIIe. De grands événements s'étaient accomplis. L'influence des croisades, l'établissement des communes, mais surtout l'action des monastères, ces puissantes écoles, d'où sortaient, avec les bienfaits de la civilisation et les lumières de la science, toutes les notions des arts et leur pratique, donnèrent, à n'en pas douter, une impulsion qui se trouve plus ou moins exprimée sur chacun des monuments de cette période, si justement mémorable dans les annales du monde. C'est donc au milieu de ce concours de circonstances qu'ont été conçues la plupart des grandes églises cathédrales et monastiques des XIe et XIIe siècles, et c'est aussi au contact, incontestablement salutaire, de ces événements, qu'elles ont été bâties. On ne saurait, d'ailleurs, méconnaître, par le seul des monuments antérieurs, toute la part d'action et d'influence que ces faits ont dû exercer sur la marche de l'art; et combien d'idées nouvelles, nées sans doute d'un état nouveau, ont dû germer et prendre naissance au souffle d'un siècle qui découvrait déjà tant d'horizons au génie de l'homme!...

Parmi les transformations, plus ou moins importantes, qui résultèrent de ce nouvel état de choses, nous devons, plus particulièrement à cause de nos études, appeler l'attention sur celles qui eurent lieu dans les arts relatifs au dessin; et, à ce point de vue, leur signaler les phases diverses que subirent ceux-ci. Deux de ces arts surtout, l'architecture et la sculpture, après avoir abandonné ces mauvaises traditions qui, depuis la mort de Charlemagne, leur fait exécuter tant d'œuvres misérables, s'étaient frayé des routes nouvelles où la rectitude de la science remplaçait, enfin, cette incorrection des monuments produits à l'époque des invasions normandes et sous le coup des terribles appréhensions de l'an 1000!...

Mais, si l'architecture parvint à réaliser alors d'importants progrès, la sculpture n'entendit point rester en arrière. Elle composa, de son côté, des œuvres dont le mérite, bien que secondaire encore, n'en était pas moins déjà très-supérieur aux précédentes, et ce fait s'explique : l'artiste, par le groupement des figures, commençait à savoir former ce que j'appellerais volontiers une composition; son dessin devenait moins grossier; et l'exécution, grâce à la pratique, perdait aussi ce caractère de barbarie qu'il avait accusé jusqu'alors. Dès ce moment, disparaissent ces figures informes qu'on exécutait à l'origine de la sculpture dite romane, l'esprit de justesse fait décidément invasion et le vrai commence enfin à se faire jour et à se montrer dans les œuvres de l'art; mais, il semble que cette amélioration ne fut acquise qu'au prix d'un commencement d'étude ou d'examen de la nature, étude bien restreinte et bien imparfaite encore à en juger par les résultats eux-mêmes.

On se tromperait, toutefois, assez étrangement si l'on croyait qu'aux XIe et XIIe siècles, l'art fût partout le même, c'est-à-dire, qu'il offrit, dans toutes les parties de la catholicité, ce même degré d'avancement; plusieurs causes, dont une principale, s'y opposèrent : c'est qu'alors il se trouva, comme de nos jours, des artistes qui, par leur génie, surent devancer leurs com-

Digitized by Google

pétiteurs; tandis qu'à l'inverse et selon les régions, il y en eut d'autres dont l'esprit paresseux, se contentant de suivre cette déplorable voie de la routine, ne voulurent, chose déplorable, profiter des progrès acquis! Du XIe au XIIe siècle, les œuvres de la sculpture présentent donc, suivant les temps et suivant les lieux, des caractères assez tranchés dont on doit surtout attribuer la cause à ce fait capital.

Quoi qu'il en soit, la sculpture s'empara, dès lors, de toutes les parties de l'Église, et elle y répandit, comme système de décoration, de nombreuses œuvres dues à son ciseau; mais, il est plus que vraisemblable que les travaux, réservés aux meubles ecclésiastiques, durent être exécutés avec beaucoup plus de soin et de délicatesse que ceux affectés à la décoration extérieure de l'édifice, partie qui, par sa nature, était tout naturellement exposée à mille causes de dégradation. — Telle est, pensons-nous, l'origine de certains autels dont la décoration sculpturale offre à l'observateur une richesse qui les distingue incontestablement de tous ceux des époques antérieures.

Avec l'introduction de ce luxe, s'accomplit une des plus principales transformations dans la décoration de ce meuble : celle de l'agencement des compositions à figures sur ses faces antérieure et latérale. L'on a vu précédemment que, simple d'abord ou seulement orné de quelques moulures, l'autel reçut, peu à peu, une ornementation qui se développa en raison même des différentes phases ou progrès de l'art. Or, lorsqu'on examine l'autel d'Avenas, on ne saurait méconnaître que son auteur n'ait eu l'intention d'en faire l'un des plus importants de cette espèce.

Sans avoir la prétention de l'offrir à nos lecteurs comme la plus haute expression du genre ou comme le meilleur specimen de sculpture au XIIe siècle, nous le signalons cependant comme l'un des plus complets exemples de composition qui aient été conçus alors pour l'ornementation des autels, c'est-à-dire, comme celui qui, avec les idées de l'époque, présente, peut-être, au plus haut degré, le système particulier de décoration appliquée au plus auguste des édicules de l'eglise; car, cette composition renferme, dans son ensemble, la plus grande manifestation du catholicisme, exprimée ici par les figures du Christ, des apôtres et des évangélistes, dans l'intention de représenter sans doute, d'une manière synthétique, la religion chrétienne, son histoire et sa diffusion dans le monde!

Ceci posé, abordons l'étude de l'édicule, et examinons-en les parties principales : — Avant tout, il faut reconnaître que, bien qu'il se compose de trois pierres, celui-ci doit néanmoins être rangé dans la classe des autels de forme cubique. — Une espèce de base, deux colonnettes et la table, servent ici d'encadrement à une sorte de bas-relief, qui se détache sur un champ en retraite. Voilà pour l'architecture. — Quant à ce qui concerne la sculpture, il semble qu'un même ordre d'idées a dû inspirer la pensée de l'artiste, et avoir présidé à la composition de son œuvre : celui de grouper, dans un même cadre, la figure du Christ, qui enseigna la plus sublime des religions; celles des apôtres, qui furent ses disciples et ses collaborateurs, et celles, enfin, des évangélistes, qui racontèrent les actes merveilleux de sa vie humaine; trois sujets qui n'en forment, à vrai dire, qu'un seul, et se confondent ensemble pour traduire, par leur rapprochement, la plus manifeste expression du christianisme dans ses personnages les plus illustres! — Maintenant, voyons comment l'artiste est parvenu à remplir son programme, et comment il a su triompher des difficultés de l'œuvre. — Au centre et à la place d'honneur, Jésus-Christ, assis sur un siége, est représenté, bénissant de la main droite : cette figure est placée dans une

Digitized by Google

auréole. Autour de lui, mais sur deux rangs, sont groupés les apôtres, tenant, pour la plupart, des livres, emblèmes de leur sainte mission; quelques inscriptions, à demi effacées par le temps, indiquent encore les noms de plusieurs d'entre eux; enfin, quatre animaux, personnificateurs des évangélistes, occupent, vers le centre, des positions qu'on leur a souvent données dans les compositions analogues. — Telle est, aussi succinctement que possible, la description de cette œuvre qu'on doit considérer comme l'une de celles qui aient été des plus heureusement conçues par les artistes de cette époque et qu'ils ont, d'ailleurs, assez souvent répétée, mais avec des variantes plus ou moins notables, sur les tympans des portes, sur les chaires, etc., des églises romanes.

Cependant, il est une chose qui frappe, lorsqu'on examine cet autel : c'est son analogie avec la décoratinn d'un monument que nous avons publié, et dont l'art appartient à l'Italie : nous voulons parler de l'autel d'Asti.

Afin d'entrer, à ce sujet, dans quelques nouveaux détails, et, dans le but d'établir aussi comme une espèce de parallèle entre l'art italien et l'art français, nous allons nous permettre de rapprocher ici, pour la comparaison, deux meubles de même nature et qui, fort vraisemblablement, dnivent avoir été exécutés à une époquo, à très-peu près, contemporaine. Les conséquences de ce rapprochement nous procureront surtout les moyens d'apprécier la manière dont les artistes des deux pays savaient, au XIIe siècle, entendre les compositions qu'ils destinaient à la decoration des autels.

Et d'abord, il est aisé de reconnaître, dans ces deux monuments, l'expression de tout un art qui paraît toucher presque à l'heure de sa maturité. Mais, pour être juste, il faut ajouter que si les autels d'Avenas et d'Asti doivent être, sous le rapport des formes, considérés comme des œuvres de petites proportions, ils n'en présentent pas moins, à nos yeux, une importance capitale qui s'accroît encore par la manière dont le génie catholique sut y imprimer son cachet; aussi, peut-on les envisager, au point de vue de l'art, comme étant de nature à nous fournir les plus précieux documents sur certaines questions historiques. Au reste, la richesse artistique de ces deux autels n'offre réellement rien, en elle-même, qui puisse nous étonner ; car, ainsi produite, nous la trouvons dans un rapport complet d'harmonie avec le luxe et l'ameublement des églises, avec la beauté des vases et des ustensiles sacrés, et, enfin, avec la magnificence des vêtements sacerdotaux, à cette époque. Sous ce rapport donc, ces deux édicules viennent compléter la série de nos renseignements sur l'un des plus curieux chapitres de l'archéologie ecclésiastique, et confirmer, de tous points, notre opinion touchant la splendeur des égl ises vers le milieu du XIIe siècle !

Ces quelques lignes n'ont d'autre but que celui de faire comprendre à nos lecteurs l'intérêt de ces deux petits monuments, ainsi que l'importance de leur étude comparative. — Une des premières remarques qui découlent de ce rapprochement a trait à la question des formes. Sur ce point, il faut avouer que l'autel d'Avenas présente un caractère beaucoup plus monumental que celui d'Asti, et que l'œuvre française accuse davantage le génie d'un artiste qui était à la fois sculpteur et architecte, comme le furent, alors, un très-grand nombre de prêtres et de moines. En effet, on ne saurait nier que l'idée de l'autel ne soit bien mieux exprimée dans la première que dans la seconde de ces deux œuvres; car, ce soubassement, ces colonnettes, ce bas-relief central et jusqu'à cette table saillante, sur laquelle s'accomplissait le plus saint des

Digitized by Google

mystères, tout cela l'emporte de beaucoup sur l'autre et constitue un ensemble dans des données qui accusent une intention bien plus liturgique, celle d'exprimer, par ses formes, la spécialité de sa destination. — Mais, il est, dans cette première partie de notre comparaison, une autre particularité qui mérite encore d'être signalée, parce qu'elle complète ce qui a trait aux formes : nous voulons appeler l'attention de nos lecteurs sur deux systèmes de décoration, également appliqués à la face antérieure des autels cubiques. L'un de ceux-ci présente des colonnes à ses angles, tandis que l'autre est simplement entouré d'une espèce d'encadrement.

Que dirons-nous, ensuite, de la composition sculpturale qui n'ait été déjà mentalement pensé. Sur ce point, il faut reconnaître que le sujet est incontestablement plus complet et beaucoup mieux conçu sur l'autel d'Avenas que dans l'œuvre italienne; mais, peut-être, préférera-t-on la disposition architectonique de celle-ci, à cause de son ordonnance en compartiments ou espèces de niches, qui trouve, près de quelques connaisseurs, une certaine approbation. Pour nous, qui recherchons, avant tout la logique, nous inclinons vers le groupement des figures d'Avenas, parce qu'il nous semble y voir un premier pas, fait par les artistes, vers les compositions à personnages, ce qu'exclut, à notre avis, le mode d'isolement des figures, placées dans des arcades :

Passant au caractère de la sculpture, nous ferons remarquer qu'à part le Christ, qui est certainement supérieur dans l'autel d'Asti, le plus simple examen démontre que les figures d'Avenas sont sans contredit les mieux traitées; les têtes offrent, en effet, plus de vie et plus d'animation; le jeu des draperies indique plus de mouvement; et l'on sent, enfin, que l'art commence à sortir de cet état d'immobilité et de ces formes raides qu'il avait adopté à l'origine de la sculpture romane. Ainsi, à ces figures trapues, à ces magots disproportionnés et informes qu'on voit répandus sur toutes les parties sculptées de l'église, telles que chapiteaux (1), tympans, corniches, etc., succèdent des figures plus raisonnables, mieux étudiées, et rendues par l'art dans des conditions beaucoup plus heureuses.

Reste à dire quelques mots de la technique, et cette investigation n'est pas la moins importante. Et d'abord on reconnaîtra que si le ciseau de l'artiste devient plus habile, et s'il procède avec plus de science, l'exécution du nu et de la musculature fait encore défaut; mais, c'était une des conséquences de l'état des esprits à cette époque : des lois ecclésiastiques défendaient l'étude du modèle vivant. Ce ne fut donc que plus tard, lorsque l'art devint laïc et se sécularisa, qu'il acquit définitivement cette vérité de la nature, cette justesse des proportions et des formes, qui sont, avant tout, le résultat des études anatomiques; aussi, les artistes des siècles postérieurs, en s'affranchissant des prescriptions qui jusqu'alors avaient entravé leur marche, atteignirent-ils souvent, ainsi que nous le prouverons, une hauteur qu'on a rarement dépassée... — Quoi qu'il en soit, et pour en revenir à l'examen des bas-reliefs de nos autels, leur exécution démontre que, dès cette époque, l'artiste devient meilleur praticien et qu'il termine davantage son œuvre, bien qu'on y découvre encore quelques formes raides et anguleuses; conséquence immédiate d'un système de facture qui tenait à l'enfance

(1) Voyez les chapiteaux historiés du porche de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire, etc.

Digitized by Google

d'un art, dont certaines productions nous paraissent aujourd'hui de grossières ébauches. Néanmoins, on ne saurait méconnaître que ces sculptures ont dû être exécutées dans la dernière moitié du XIIe siècle, et à un moment très-voisin de cette époque où les artistes romans tentèrent un dernier effort qui conduisit à cette grande phase de l'art catholique, si magnifiquement réalisée vers le milieu du siècle suivant.....

Telles sont, à notre avis, les principales observations qui ressortent de ce parallèle, et telles sont celles aussi qui naissent à la vue de ces deux œuvres dont l'étude nous semble, sous plusieurs points, remplie d'intérêt : d'abord, en ce que leur rapprochement nous fournit un curieux synchronisme des arts italien et français; et, parce que l'analogie de leur décoration nous offre les moyens d'apprécier l'état relatif de la sculpture de bas-relief dans chacun de ces deux pays.

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE "VITTORIO EMANUELE III" NAPOLI

AUTEL DANS L'EGLISE D'AVENAS

Digitized by Google

Digitized by Google

AUTEL, A ASTI.

En suivant la série des différentes variétés d'autels romans qui furent composés par les artistes pour la célébration de la messe, on arrive à la catégorie de ces monuments, de forme cubique, dont la face antérieure reçut, comme ornementation, cette richesse de sculpture qu'on appliquait aux parties les plus importantes des édifices religieux, richesse qui convenait surtout à la plus vénérable, à l'autel des saints mystères. Or, la décoration de ce meuble se développa en raison même des progrès de l'art; aussi, plus on s'éloigne de son origine, et plus on le voit s'enrichir et s'orner, suivant le génie des artistes et selon les ressources du donataire. C'est, au reste, ce dont on acquiert la preuve lorsqu'on regarde le devant de l'autel d'Asti. Ici, l'art roman, après avoir parcouru la plus grande partie de sa carrière, semble atteindre presque les dernières limites; car, la sculpture, qui en constitue exclusivement la décoration, paraît sortir enfin de cette lourdeur qui la caractérisait à son enfance. Mais, indépendamment de cette circonstance tout artistique, le meuble, dont il est ici question, présente encore cette autre particularité remarquable, qu'il nous fait connaître une de ses transformations, c'est-à-dire, celle qui, ayant admis, dans le décor de la paroi antérieure, l'introduction des compositions à figures, doit nous conduire à la classe de ces riches *devants-d'autels* métalliques, dont le travail exigea quelquefois les talents, réunis ou isolés, de l'orfèvre, de l'émailleur et du mosaïste.

L'autel que reproduit notre planche se trouve à l'intérieur d'un baptistère, situé dans l'un des faubourgs d'Asti et sur la route même de cette ville à Alexandrie. — Sous le rapport des formes, ce monument vient prendre sa place dans la série des autels cubiques. En effet, son ensemble est composé de deux pierres, qui, par leur superposition, affectent la figure d'un rectangle allongé, dont l'aspect ressemble à ceux qu'on voit reproduits sur les sculptures, les peintures de cette époque. — Sa hauteur est de 1 mètre, et sa largeur de 1 mètre 51 centimètres.

Bien que ce monument se présente à nous comme un exemple d'autels, on ne peut nier que son principal mérite ne consiste dans sa décoration, qui est toute sculpturale. Or, et à ce point de vue, il nous a semblé utile de nous étendre un peu sur cette partie de l'œuvre, de même que nous avons jugé convenable d'entrer dans quelques détails à propos de son examen.

On doit reconnaître d'abord que, si le sujet, représenté par les sculptures, n'est point complet en lui-même, cette composition n'en est pas moins, comme art et comme exécution, une des œuvres les plus importantes parmi celles de la sculpture italienne à la fin du XIIe siècle. Trois parties distinctes constituent son ensemble : la figure médiane, celles des niches, et la bande d'encadrement. Au centre de cette décoration, une auréole tétralobée renferme la figure du Christ, assis sur son trône; il lève la main droite dans l'attitude de la bénédiction, tandis que, de la gauche, il tient, sur ses genoux, le livre de la loi ou des Évangiles; sa tête est ornée du nimbe crucifère, et une large tunique ainsi qu'un ample manteau couvrent, de leurs plis nombreux, les diverses parties de son corps. Suivant l'usage, l'artiste disposa, aux angles de l'auréole, les animaux personnificateurs des Évangélistes. On remarque ensuite, distribuées sur deux zones superposées, huit niches dans lesquelles sont de petites figures qui, autant qu'on peut en

Digitized by Google

juger par leur caractère et leurs attributs, doivent représenter la Vierge, saint Jean, saint Pierre, et, vraisemblablement, quelques-uns des apôtres. Mais, ces niches forment ici deux espèces différentes d'arcades; ainsi, quoique le plein cintre domine exclusivement dans le haut, la rangée inférieure présente l'arc trilobé, forme caractéristique qu'on employa spécialement à la fin du XIIe siècle et pendant l'époque de transition. Des fleurons, reproduisant plusieurs variétés de la flore architecturale de cette période, occupent les tympans de toutes ces arcades. Il nous reste, pour compléter cette description, à mentionner le motif qui sert de bordure à cette composition. Deux végétaux le constituent : la vigne et le rosier, arbustes caractéristiques de la symbolique chrétienne, parmi lesquels le sculpteur sut disposer avec goût la colombe, la pomme de pin et la grappe de raisin; enfin, une espèce de cartouche, ménagé au centre de la bordure supérieure, porterait à conjecturer qu'il y eut là une inscription, maintenant anéantie, et, peut-être, le célèbre monogramme chrétien de l'A et de l'Ω.

Ceci posé, considérons maintenant cette œuvre au point de vue de l'histoire de la sculpture. Sous le rapport du caractère et de l'exécution, l'autel d'Asti présente évidemment certaines particularités dignes de remarque. Ainsi, lorsqu'on jette les yeux sur son ensemble, on y distingue facilement deux modes d'exécution, ce qui dénote la coopération de deux artistes, dont l'un produit encore, sous l'influence des données de l'art roman, des œuvres lourdes et inanimées, tandis que l'autre, devançant son époque, sait déjà les traiter d'une manière grande, large et noble. Le premier représente la routine et l'état stationnaire; le second, au contraire, démontre l'étude et le progrès. En effet, la figure du Christ, placée dans l'auréole, l'emporte, comme dessin et comme rendu, sur celles qui l'accompagnent; de même que les fruits, les fleurs et les feuilles de la bordure accusent un certain mérite. Or, ces différences provoquent tout naturellement ici cette conjecture et ce rapprochement : que l'artiste, qui entreprit cet autel, dut, vraisemblablement, comme Phidias au Parthénon, tracer lui-même une esquisse de l'œuvre, et en avoir abandonné l'exécution des parties secondaires à des sculpteurs travaillant sous ses ordres. Telles sont, du moins, les observations qui ressortent de l'examen des différentes parties; car, si d'un côté l'on remarque une étude, déjà sentie et accusée, du retour à la vérité et à la nature elle-même; de l'autre, on aperçoit malheureusement encore ce caractère de lourdeur et d'inanimation qui caractérise particulièrement les XIe et XIIe siècles. En résumé, il faut reconnaître que, quoique le maître ait su, par son talent et son génie, donner à la figure du Christ cette dignité calme et cette pose majestueuse, les élèves ne purent créer que des figures trapues, sans expression et telles qu'on les voit habituellement dans les productions de la statuaire romane, où chaque personnage, par sa lourdeur grossière ou par son élancement et sa maigreur outrés, manque toujours de proportions.

Une dernière question resterait à traiter : celle d'un parallèle à établir entre la sculpture du Nord et la sculpture du Midi de l'Europe, à cette époque; car, par sa situation en Italie, par sa date approximative, et surtout par le mérite de plusieurs de ses parties, cet autel, probablement l'œuvre d'un des précurseurs ou des contemporains de Nicolas de Pise, touche à l'une des périodes mémorables de l'histoire de l'art; mais, cette appréciation trouvera mieux sa place lorsque nous aurons à examiner les travaux du grand artiste pisan dont l'action et l'influence amenèrent bientôt toute une révolution dans la sculpture du Moyen Age.

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE NAPOLI

AUTEL DANS LE BAPTISTÈRE D'ASTI

Digitized by Google

Digitized by Google

AUTEL A COLONNES EN BRONZE

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A BRUNSWICK

Pendant la période romane, les autels continuèrent à être érigés sous deux formes et dans deux dispositions qui sont aussi caractéristiques que distinctes. Dans l'une, l'autel a l'apparence d'un cube, et il est composé d'une ou de plusieurs pièces; dans l'autre, le meuble est formé de différentes parties qui lui donnent beaucoup d'élégance. Cette deuxième variété résulte, selon nous, de l'agencement d'une table soutenue par des colonnes symétriquement placées et qui reposent, elles-mêmes, sur un plus ou moins large socle. En reproduisant les autels d'Avenas et d'Asti, nous avons montré la composition de deux exemples de première espèce; celui de Brunswick fera connaître la disposition d'un autel à colonnes. Toutefois, ce dernier nous semble avoir plus particulièrement reçu sa forme de sa destination et du choix de la matière; car, on l'érigea pour y placer des reliques, et celles-ci furent mises dans des colonnes en métal. Or, tout porte, vraisemblablement, à croire que la composition découla des intentions du donateur. Mais, ici, se présente une question assez difficile à résoudre. Cette idée de la déposition des reliques dans des colonnes vint-elle de ce dernier, ou bien faut-il l'attribuer à un artiste qui, ayant à les introduire dans un autel et pouvant y consacrer le bronze, imagina cette forme et ce genre de déposition? Je l'ignore.

Les faits qui se rattachent à cet autel sont assez intéressants pour être rapportés; mais, ils se réduisent, en grande partie, à la conservation d'une inscription de dédicace, qui se trouve dans la colonne centrale. En voici la teneur:

A. D. MCLXXXVIII DEDICATVM EST HOC ALTARE IN HONORE BEATI DEI GENETRICIS MARIE, AB ADELOGO VENERABILI EPISCOPO HILDESEMENSI, FVNDANTE AC PROMOVENTE ILLVSTRI DVCE HENRICO, PILIO FILIE LOTHARII IMPERATORIS, ET RELIGIOSISSIMA EIVS CONSORTE MATHILDI, FILIA HENRICI SECVNDI REGIS ANGLORVM, FILII MATHILDIS IMPERATRICIS ROMANORVM.

L'autel fut donc établi en 1188, c'est-à-dire un an avant la mort de la duchesse Mathilde, et, dans l'année 1223, Henri le Long reconnut cette donation de sa mère par un document que nous allons reproduire: « *Notum esse volumus omnibus universis fidelibus tam presentibus quam futuris, quod Karissima mater nostra Mechtildis felicis memorie, Anglorum regis filia, Ducissa Saxonie, pie devotionis spiritu inducta obsequium domino prestare volens, altare Sancte Marie, quod est in medio chori beati Blasii, ob salutarem et piam anime eius et carorum suorum memoriam instituit*, etc. » — La profonde vénération des fidèles pour les reliques qu'il contenait, et le pieux respect que l'on portait à la mémoire de la duchesse Mathilde, protégèrent cet autel pen-

Digitized by Google

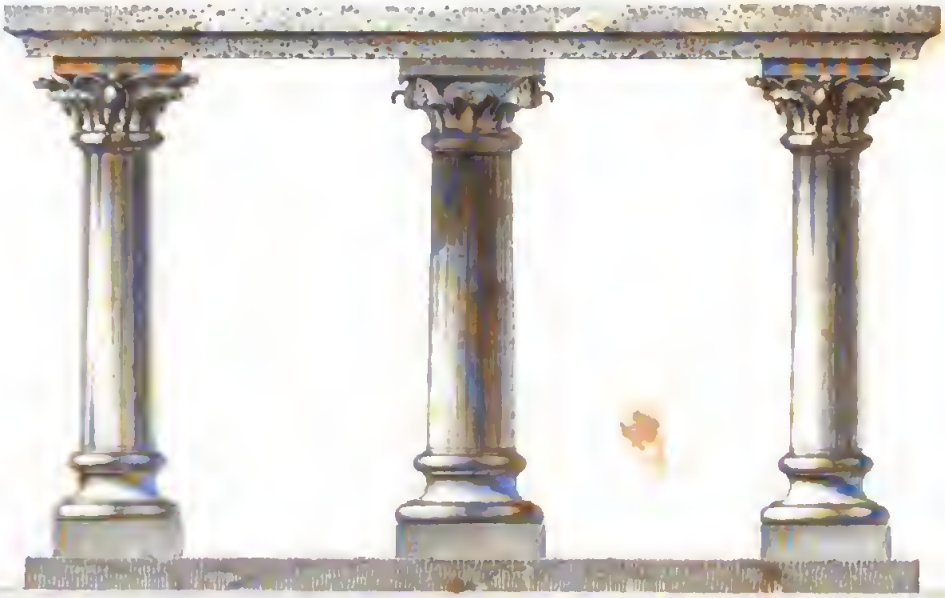
dant de longs siècles; aussi, le vit-on dans le sanctuaire jusqu'en l'année 1686. Mais, lors d'une reconstruction, Rodolphe Auguste le fit transporter devant le tombeau de la donatrice; enfin, en 1707, le duc Antoine Ulrich le remit à sa place primitive, et il y resta jusqu'en 1813, époque où on le mit à l'endroit qu'il occupe présentement.

Cet autel est composé de cinq colonnes creuses en fonte de bronze, divisées chacune en trois pièces qui s'emboîtent. La colonne centrale est plus grosse que les autres. Elles supportent une table d'une espèce de calcaire coquiller. Un socle, en une autre variété de marbre, leur sert de base ou de soubassement. — Nous avons dit que quatre des cinq colonnes avaient renfermé des reliques. La coupe de la colonne centrale fait voir comment on put les placer. Elles y restèrent jusqu'au commencement du XVIIIe siècle, époque à laquelle le duc Antoine Ulrich les donna aux moines de l'abbaye de Corvey. La colonne médiane renferme encore l'inscription de dédicace.

Ces colonnes sont très-remarquables comme œuvre de fonte et comme travail de plastique. Sous le premier rapport, les chapiteaux ont une grande importance et ils méritent surtout d'être signalés, parce qu'ils indiquent l'état de cet art sur ce point particulier de l'Allemagne. On y découvre déjà une certaine habileté dans l'exécution des moules et dans l'opération de la coulée; des parties entières se détachent de la masse et forment comme autant de saillies; enfin, il paraît évident que le travail de la fonte est ici en progrès. Cet art touche, d'ailleurs, à une époque mémorable par la valeur de ses produits religieux et artistiques; car, nous allons lui voir donner naissance à ces candélabres, à ces lampes, à ces couronnes de lumières, à ces encensoirs, etc., à cette multitude d'ustensiles de tout genre qui, au XIIIe siècle, vont, avec la sculpture et la peinture, constituer les plus beaux ornements de l'église. — Au reste, le mérite de ces colonnes n'a rien qui nous surprenne, et tout porterait à croire qu'elles ont été exécutées par l'un des descendants de l'école artistique de Hildesheim. Faut-il rappeler ici les noms de Bernward, de Godehard, etc., qui furent en même temps de puissants prélats et de célèbres artistes; leur influence, on le sait, eut presque une aussi grande action pendant leur vie qu'après leur mort. Nous aurons assez souvent l'occasion d'en fournir la preuve lorsque nous décrirons certaines œuvres de fonte ou autres, qui nous semblent procéder, en ligne directe, de cette savante école. Je me borne, pour le moment, à cette simple induction que le groupement des pièces, jointes aux faits historiques, nous permettra, je pense, de pouvoir établir.

Considéré en lui-même et relativement aux autres, cet autel nous semble d'une grande élégance de composition, de forme et d'exécution, qualités qui se trouvent assez rarement réunies à cette époque, et je ne serais point éloigné de croire, par ces motifs, que l'auteur se soit inspiré de quelques monuments romains. Les aigles surtout paraissent avoir un certain caractère antique que l'artiste du XIIe siècle a bien pu altérer, mais dans lequel percent encore des traditions plus ou moins bien rendues; enfin, on pourrait encore trouver dans ces aigles quelque rapprochement avec ceux des *Augustes* ou des *Augustales* de l'empereur Frédéric Ier (1197).

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

AUTELS A COLONNES ISOLÉES

DANS LES ÉGLISES DE NORREY ET DE BLAUBEUREN

Durant les trois derniers siècles du moyen âge, l'Église admit encore, comme disposition artistique de l'autel, la continuité des formes créées aux époques précédentes.

Déjà, nous avons entretenu le lecteur des deux principales variétés qu'on employa jusqu'à la fin de la période dite romane : — l'*autel de figure cubique* ou *rectangulaire*, dont la forme dérivait, je crois, de celle du sarcophage des martyrs qui fut, aux catacombes, la première table sur laquelle on célébra les saints mystères et — l'*autel à colonnes isolées*, dont la nature des supports, laissant un vide entre la table et le soubassement, constitue une différence tranchée avec l'autre disposition.

La présente notice a pour but de faire voir la continuité d'emploi de ce dernier système pendant les XIIIe et XIVe siècles; mais, la composition de nos deux exemples doit surtout révéler quelques variétés du genre qu'il est intéressant de connaître.

Posons d'abord ce point : l'autel à colonnes isolées se présente à l'étude dans deux conditions distinctes : — ou il est entièrement isolé et garni d'un nombre indéterminé de supports, — ou il est établi dans une disposition mixte, c'est-à-dire que la table repose à la fois sur des colonnes et sur un massif de construction; ce qui constitue une classe intermédiaire entre les autels cubiques et les autels à colonnes complétement libres.

De ces deux genres d'autels, le premier se remarque dans les sanctuaires et les grandes chapelles, tandis qu'on ne voit le deuxième qu'aux lieux exigus et manquant d'espace. Tel est positivement le cas où se trouvent les autels d'une nature analogue à celui de Norrey. Toutefois, il faut reconnaître que la table, par son repos sur le massif triangulaire, par son encastrement dans le mur et par sa disposition sur les colonnes de la partie antérieure, acquiert une solidité qui lui donne plus de chances de conservation; j'ajouterai même que cette singularité le fait participer à la fois aux deux conditions du meuble : soit à l'autel massif, soit à l'autel à supports isolés; cependant, y eut-il, là, intention de la part de l'artiste, ou bien devons-nous y voir une exigence commandée par l'exiguité du lieu? A coup sûr, je n'oserais le dire, et me borne à la constatation. — Dans l'autel de Blaubeuren, au contraire, rien d'obscur; toute la donnée se lit aisément. A part la composition, le style et le décor, l'artiste, on le voit, n'eut qu'à produire un meuble dont la nature rentrait dans les conditions ordinaires, puisqu'on lui commanda un autel complétement isolé; aussi, dut-il, pour y imprimer son cachet, se rejeter sur la distribution des supports et l'ornementation, desquelles il fit une des particularités du genre. — Or, ce n'est point le cas de celui de Norrey; car, soit que l'état des lieux ait contraint à chercher une disposition particulière, soit que cette idée fût venue à

Digitized by Google

l'esprit de l'artiste, soit, enfin, qu'il en ait pris la pensée sur un monument d'une date antérieure, toujours est-il qu'il y a, là, singularité et, peut-être même, innovation pour l'époque (1).

Comme il ne s'agit ici que de recherches sur les différentes variétés de l'autel, je n'ai pas la prétention de donner une supériorité à l'une ou à l'autre de ces deux formes; il me suffit de constater. D'autres, un jour, lorsqu'on aura réuni tous les éléments de cette nombreuse famille, pourront se permettre une appréciation que je n'aborde point. Cependant, qu'il nous soit permis de présenter une remarque. Dans la composition architectonique des autels à colonnes, une des principales conditions à remplir est évidemment la solidité. Or, il résulte, de la comparaison de nos exemples, que si l'autel de Norrey, par la distribution de ses points d'appui, possède cette précieuse qualité, il en est tout autrement de celui de Blaubeuren, puisque les angles de l'arrière-partie de la table sont dépourvus de supports, et exposés, ainsi, à des causes incessantes de destruction.

Inutile, ce me semble, de parler longuement des dates et du caractère de l'art de ces deux meubles. Il n'est aucun de nos lecteurs qui n'y reconnaisse les XIIIe et XIVe siècles, assez accusés d'ailleurs par les formes, les moulures et l'ornementation.

1. Au point de vue du cérémonial, cette disposition était tout aussi liturgique. Je ne pense pas, d'ailleurs, que l'Église ait jamais rien défini quant à la forme de l'autel. Une table quelconque, soutenue par un pédicule, lui suffit, et peu lui importait que le support eût la figure d'un cube ou celle de colonnes; l'un et l'autre pouvaient, du reste, fort bien contenir les seules prescriptions voulues : *le dépôt des reliques* qui consacraient le meuble.

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE VIT. NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

RETABLES D'AUTELS

DANS

LES ÉGLISES DE BALE, SAINT-GERMER, HAL ET BRAINE-LE-COMTE.

Le retable est cette décoration verticale que l'on érigea, dès l'époque romane, à l'arrière partie de la table sainte, et sur laquelle on exposait, pendant la messe et les offices, certains reliquaires à la vénération des fidèles. Cette seconde destination, qui lui donnait un double but, pourrait bien le faire regarder comme le point de départ ou l'idée première des monuments destinés à l'exposition des reliques. Mais, cette partie de l'autel avait surtout une intention décorative; aussi, y consécra-t-on souvent un assez grand luxe. Presque tous les arts du dessin semblent avoir été appelés à y concourir, et ce furent, en général, de fort habiles artistes qui les exécutèrent. On en acquiert non-seulement la preuve par l'examen des œuvres; mais, les écrits du moyen âge en fournissent un certain nombre de mentions. Au reste, ces témoignages ne sont pas les seuls, et ils sont confirmés ailleurs; car, des représentations de retables, figurées dans les miniatures, les vieux tableaux, les gravures et les tapisseries, sont là comme autant de témoins qui justifient ou certifient le fait. Tout donc, et les monuments, et les écrits, et les représentations, vient attester la richesse que l'on donna au retable pendant le cours des âges; ce luxe tenait, sans aucun doute, à sa nature, qui le faisait participer de l'autel.

Il nous est parvenu un assez grand nombre de monuments de ce genre pour pouvoir s'en faire une idée à très-peu près complète. On les a retrouvés, soit adhérents aux autels pour lesquels ils avaient été faits, soit disjoints ou séparés de la table sainte; mais, dans l'un ou dans l'autre cas, ils n'en sont pas moins fort précieux à connaître, et comme partie spéciale ou intégrante du meuble, et sous le rapport de leur destination; enfin, un dernier point les rend encore très-importants aux yeux de l'archéologue : celui de la technique; car, ainsi que nous l'avons dit, presque tous les arts ont été appelés à leur exécution, et celle-ci nous révèle l'emploi d'un certain nombre d'industries artistiques dans les travaux de l'architecture et leur application ou leur mise en œuvre par des mains plus ou moins habiles. — Pour donner une idée des différents systèmes de composition ou de décoration des retables, nous en avons fait reproduire quelques exemples. Ils sont le produit de plusieurs arts, et leur condition nous paraît de nature à en dévoiler toute la magnificence. Aux yeux des catholiques, le retable faisait partie du monument le plus vénérable de l'église : l'autel. Selon eux, rien n'était trop beau

Digitized by Google

ni d'un assez grand prix pour servir à sa composition; l'or, les pierres précieuses, le marbre, le bronze, la sculpture, etc., tout y fut consacré; et c'est, en effet, ce que les monuments, les écrits et les représentations confirment. A l'égard de quelques-uns de ces retables, on s'explique fort bien leur richesse : ils avaient été offerts par des princes et de puissants donateurs, d'où leur haut prix et leur valeur artistique.

Le petit nombre de planches qu'il nous a été permis de consacrer à la reproduction des monuments de cette famille, ne nous permet pas d'entreprendre une histoire de cette partie de l'autel, et, sincèrement, nous le regrettons; car, il eût été curieux de pouvoir suivre, à l'aide d'une série d'exemples, son développement et ses transformations depuis l'origine jusqu'à la fin du XVIe siècle, de même qu'il eût été intéressant de préciser, autant que faire se peut, les formes et les caractères distinctifs qui furent particulièrement propres à certaines époques, à certains peuples et à certaines écoles. C'est une étude que d'autres accompliront, un jour; quant à nous, il faut se borner à l'analyse des planches.

Retable de la cathédrale de Bale. — Ce monument fut donné par l'empereur Henri II, en l'année 1019. Aux jours de grande fête, on le plaçait, comme la célèbre *Pala d'Oro*, sur le maître autel, où l'on continua à l'établir jusqu'au commencement du XVIe siècle, 1529 (1). Il est exécuté au repoussé dans une feuille d'or maintenue sur une planche; des pierreries enrichissent certaines parties de l'œuvre. Nous signalons surtout le faire de ce retable comme un des plus beaux exemples de travail au repoussé; aussi, l'exécution, qui appartient aux premières années du XIe siècle, me paraît-elle fort importante. Le dessin des figures et des ornements est, sans contredit, d'un très-grand caractère, et il prélude, d'une façon remarquable, aux magnifiques ouvrages de la plastique créés pendant le cours des XIIe et XIIIe siècles; enfin, on ne peut méconnaître que son auteur n'ait été un artiste d'un grand talent et d'une grande habileté; car, il y a, dans le faire ou le rendu des formes, une verve et une puissance que l'on voit rarement réunies à cette époque.

Retable de Saint-Germer. — Deux siècles se sont écoulés entre l'exécution de cette œuvre et celle de la précédente. L'art a marché vers le progrès; il a rompu avec les formes un peu trop fortement accentuées de l'époque romane pour reproduire des types et des figures assez heureusement prises dans la nature réelle; aussi, la sculpture de ce monument est-elle, et avec raison, regardée comme une des plus remarquables. Les poses des personnages sont, en général, fort heureuses; les draperies (2) surtout ont de grandes qualités; elles semblent avoir été copiées d'après des modèles. Mais, une des principales particularités de ce retable consiste dans la conservation des couleurs qui y furent mises comme système de décor. Pendant le moyen âge, la polychromie joue, on le sait, un fort grand rôle, puisqu'on la voit simultanément appliquée aux œuvres en pierre, en bois ou en métal. Il n'est donc pas étonnant de la retrouver sur notre retable, qui est en pierre, et de l'y voir même combinée à la dorure qui orne le fond sur lequel se détachent les figures. A l'exception des têtes, qui ont été vraisemblablement cassées pendant

(1) Dans ces derniers temps, il a été acquis par la France; on le voit actuellement dans l'une des salles du musée de l'hôtel de Cluny, à Paris.

(2) Nous avons fait reproduire six des principaux motifs de décor peints sur les robes; ils font connaître l'ornementation des tissus portés à cette époque.

Digitized by Google

la Révolution, tous ces petits personnages sont encore complets, et leur dessin ainsi que leur exécution donnent une haute idée du talent de leur auteur. Quant à la disposition architecturale, le monument affecte la forme d'un rectangle allongé où se développe la composition religieuse et historique, créée par l'artiste.

Retable de Hal. — Une distance considérable sépare cette œuvre de celle qui la précède. Des transformations diverses et importantes se sont opérées pendant cet intervalle; nous nous bornons à les signaler. Au XVIe siècle, le retable a pris les proportions grandioses, et la pensée de l'Église ou celle de l'artiste est même arrivée à en faire un monument à destination multiple, c'est-à-dire une combinaison de deux meubles d'un même caractère ou d'une nature analogue : l'*autel* et le *tabernacle;* l'autel, sur lequel s'accomplit la transsubstantiation du corps de Jésus-Christ dans l'espèce du pain ou l'hostie sainte, et le tabernacle, qui sert de custode, de *repositorium* où l'on conserve cette même hostie. Quelle fut la cause de cette combinaison? Je l'ignore. Peut-être, dans quelque lieu, le manque d'espace pour ériger un tabernacle séparé. Mais, à Hal, cette raison ne pourrait être admise, puisqu'il y avait, comme dans beaucoup d'églises, un tabernacle d'une construction antérieure. Quelle qu'ait été l'origine ou le motif de cette combinaison, d'où découlèrent tant de compositions mauvaises, on doit reconnaître la haute importance de ce monument. Il fut exécuté par un nommé Mone, qui vivait au temps de Charles-Quint, ainsi que l'atteste l'inscription suivante, tracée sur un cartouche : L'an de grace 1533, posé fus, officiant de Bailli en ceste ville de Haulx messir Balthazar de Toberg. Jehan Mone, maistre artiste de l'empereur, a faict cest dist retable. Notre grande composition est donc un acte de libéralité fait par un puissant donateur à l'église de Notre-Dame de Hal, ce lieu d'un pèlerinage célèbre dont Justo Lipse a donné l'histoire un peu légendaire dans sa *Diva Hallensis*. Sous le rapport de l'architecture, cette magnifique œuvre découle surtout de la combinaison des deux monuments, et, beaucoup aussi, des modifications qu'avait subi le retable. Ces traits principaux définis, il faut maintenant signaler le système de pyramidation de l'ensemble, système obtenu, du reste, par le parti pris des corps disposés par étages en retraite dont il est formé. Quant à l'ornementation, qui est ici des plus capitales, et sous le rapport du dessin et sous celui de la sculpture, nous renonçons à la décrire; le lecteur y suppléera par la vue de notre planche. Toutefois, on ne saurait omettre d'appeler, en passant, l'attention sur la choquante alliance, dans ce décor, du sacré et du profane, c'est-à-dire des chastes représentations chrétiennes, mêlées, par les artistes de la Renaissance, aux nudités blessantes du sensualiste polythéisme. — Ce monument est en albâtre et orné de dorures.

Retable de Braine-le-Comte. — Très-vraisemblablement, la même cause ou les mêmes motifs ont dû faire prévaloir ce système de combinaison de l'autel au tabernacle; car, non loin de Hal, à Braine-le-Comte, de cette union est sorti, plus tard, un autre édicule dans une donnée analogue au précédent. Nous connaissons aussi l'origine de ce retable. Une inscription, gravée sur l'une des faces du tabernacle, est ainsi conçue : optimates popvlvsq brenie comitis sacratissime evcharistiæ posvervnt. anno 1557. — Le retable de Braine est composé, comme celui de Hal, de deux monuments juxtaposés et enrichis de nombreuses sculptures. Au-dessus de la corniche supérieure du retable, mais en retraite, s'élève, du sol, un tabernable pyramidal, auquel on accède par un escalier montant à la niche où l'on exposait l'ostensoir ou la *monstrance*.

Digitized by Google

Au point de vue de l'art, ce retable ne peut être comparé à l'autre; le dessin et le faire en sont évidemment inférieurs; les figures surtout paraissent moins bien traitées. Enfin, il est encore un point sur lequel celui de Hal l'emporte : je veux parler de la matière. On y a employé l'albâtre et les dorures, tandis qu'à Braine on s'est servi d'une pierre qui commence à s'exfolier et à faire craindre pour l'avenir du monument. La perte de ce retable nous priverait d'une composition importante et qui tient une certaine place dans l'histoire du mobilier ecclésiastique.

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

AUTEL

DANS L'ÉGLISE DE ROUVRES.

Dans le nombre, si considérable et si varié, des transformations que les artistes firent subir au retable de l'autel, l'une des plus intéressantes et des plus curieuses nous paraît, sans contredit, celle qu'ils appliquèrent dans l'église de Rouvres, village situé à quelques lieues de Dijon.

Jusqu'ici, nous avions presque toujours vu l'autel, surmonté, à l'arrière-partie de sa table, d'une construction verticale, formant une espèce de décoration, sculptée ou peinte, qui renfermait des figures et des ornements; c'était, du moins, une disposition assez généralement usitée dans la classe des retables en pierre. Mais, l'artiste, qui composa celui de Rouvres, semble avoir eu une autre pensée : il paraît s'être surtout appliqué à trouver, dans d'autres combinaisons, les moyens de varier les dispositions du retable; et, pour y parvenir, il surenchérit, si l'on peut s'exprimer ainsi, sur les travaux de ses prédécesseurs ou de ses contemporains, en y introduisant des éléments qui, par leur adjonction, devaient, selon lui, produire un nouvel effet d'ensemble. Tel est, du moins, notre sentiment à la vue de cet autel qui marque l'une des principales modifications de cette classe d'édicules; car, à l'encadrement ordinaire du retable, servant, pour ainsi dire, de bordure au champ sur lequel on exécutait des œuvres de la peinture ou de la sculpture, il y joignit, par une combinaison plus ou moins heureuse, l'agencement de figures qu'il disposa, sur le sommet, en forme de couronnement; et, de cette combinaison, naquit, en effet, une composition d'un aspect nouveau.

Généralement long et peu élevé, lors de sa naissance, le retable en pierre acquit, vers le XIVe siècle, un développement mieux calculé dans ses rapports, et, par conséquent, beaucoup plus harmonieux entre ses parties; la hauteur avait pris de l'extension (1); mais, au XVe siècle, et surtout au commencement du suivant, il reçut tout à coup des proportions telles qu'il devint alors un édicule à part, ayant plus d'importance que l'autel lui-même. Ce n'est point d'un monument de cette espèce dont nous voulons entretenir le lecteur; nous réservons cette étude qui doit trouver plus naturellement sa place ailleurs. Mais, il faut signaler ce fait assez curieux en lui-même, que l'une et l'autre forme, données au retable de pierre, se pratiquaient au

(1) On sait que les retables étaient, suivant la situation de l'autel, ou isolés, ou adossés.

Digitized by Google

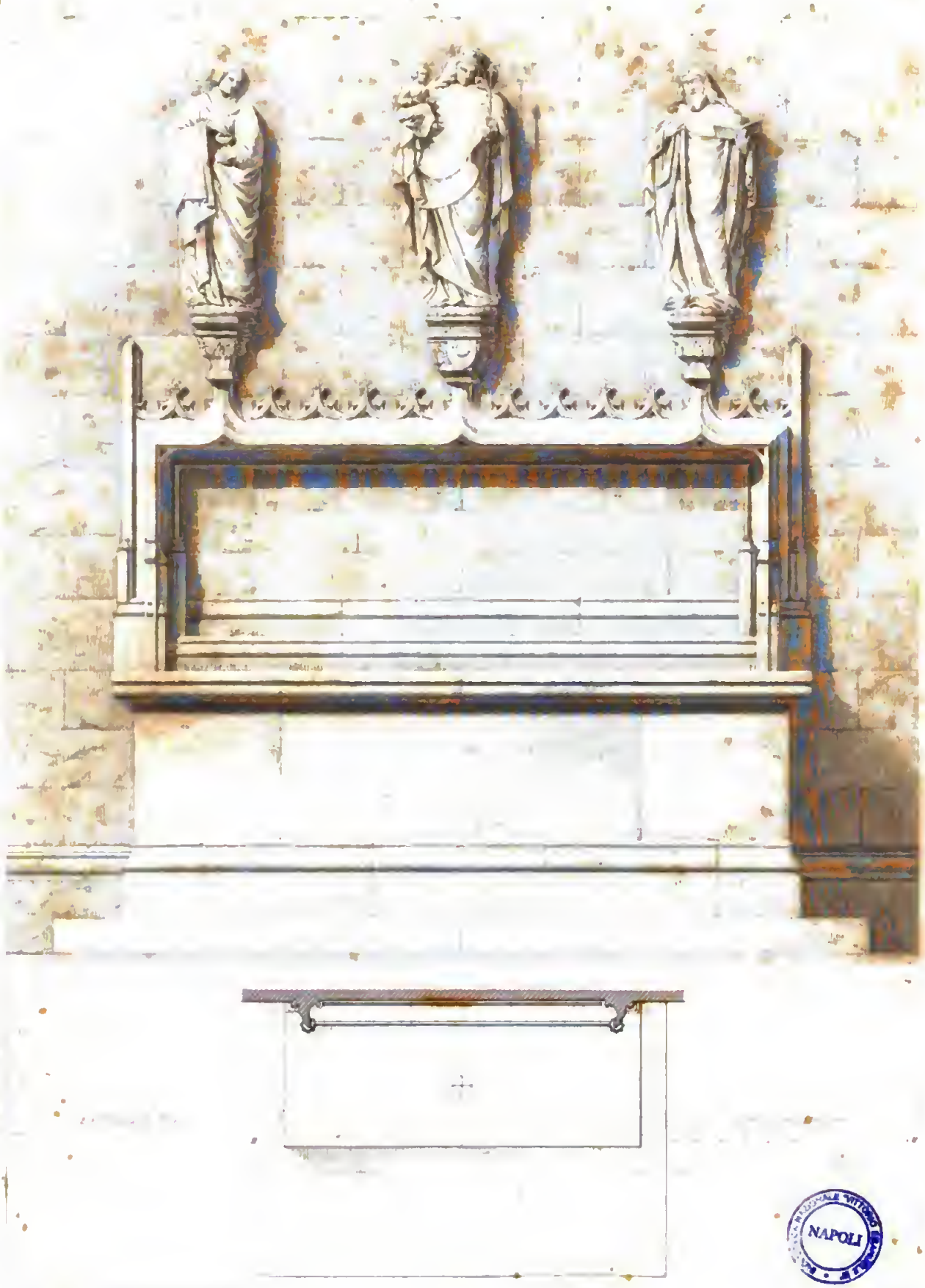
XVe siècle; formes que les artistes, suivant les ressources des localités ou selon la munificence des donataires, savaient très-intelligemment appliquer pour les besoins du culte; et cette notion paraît surtout démontrée par la forme particulière de celui de Rouvres, dont la disposition devrait être classée, malgré sa date, dans l'espèce des retables primitifs, c'est-à-dire à champ ou à panneau long et peu élevé.

Mais, là n'est pas, selon nous, le trait distinctif de ce retable; il nous semble résider beaucoup plus dans l'agencement de ces figures qui couronnent la partie supérieure, et qui constituent une des particularités de l'espèce, particularité dont on pourrait, au reste, trouver un rapprochement assez curieux dans un autel que nous avons publié, et qui se trouve actuellement dans l'une des chapelles de l'église de Saint-Antoine, à Padoue. — Sans aucun doute, nous n'avons pas la prétention de croire que l'artiste français ait eu connaissance de l'œuvre italienne, et il est bien loin de notre esprit de vouloir que ce monument ait pu influer, en quoi que ce soit, sur la composition de l'église de Rouvres; on y remarque, d'ailleurs, d'assez notables différences, et l'un est isolé tandis que l'autre est adossé ou encastré. Nous n'avons donc eu pour but que de signaler une analogie de dispositions qui nous a frappés par le rapprochement; car on voit des deux côtés une espèce de gradin ou de retable, servant, mais par des moyens différents, de socle ou de base à des figures décoratives.

Pour compléter l'étude de cet autel, il nous reste à traiter encore d'une dernière question. On vient d'examiner quelle était la disposition ou la forme de ce retable; nous devons ajouter, maintenant que celui ci dut appeler à sa décoration le concours efficace des autres arts du dessin, tels que la peinture, la sculpture, etc. En effet, tout porte à croire que la composition architectonique, qui surmonte l'autel, servait comme d'une espèce d'encadrement à une œuvre sculptée ou peinte, dont le sujet pouvait, selon toute vraisemblance, offrir, d'une manière plus ou moins restreinte, une certaine similitude avec celui qui décore le retable de Saint-Germer, ou avec ceux des XVe et XVIe siècles, tels que le Christ attaché à la croix, aux pieds duquel se détachaient, sur un fond d'or ou coloré, les figures de la Vierge, de Saint Jean, des Saints Patrons et Patronnes, ou bien celles des donataires. Rien n'empêcherait d'admettre aussi que, pour mettre le tout en harmonie, on n'eût encore peint et doré les divers membres d'architecture, afin de compléter la décoration.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ce petit édicule dont les parties diverses, autel et retable, accusent le style d'art qui régnait dans le nord de l'Europe vers la fin du XVe ou au commencement du XVIe siècle.

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

AUTEL EN MARBRE

DANS L'ÉGLISE DE SAINT ANTOINE, A PADOUE

Après avoir examiné l'autel construit sous la figure d'un cube ou composé d'un nombre plus ou moins considérable de colonnes isolées, après l'avoir vu orné, à l'arrière de la partie supérieure, d'une décoration nommée *retable* et avoir montré le retable lui-même, il convenait de poursuivre notre étude et de chercher, parmi les monuments, si les artistes se bornèrent à ces seules compositions, ou si, inspirés de nouveau par quelque pensée de symbolisme, ils ne créèrent point quelque autre forme, quelque autre conception architecturale en matière spéciale d'autel. Celui qu'on remarque dans l'une des chapelles de l'église de Saint-Antoine, à Padoue, va nous montrer, en effet, une nouvelle transformation. Dans ce monument, l'autel ne repose plus sur le sol ou sur quelques degrés, comme on l'a vu jusqu'ici; d'autres idées et une intention particulière semblent avoir guidé son auteur; car, la disposition générale s'écarte radicalement de la donnée ordinaire, et le résultat produit on obtenu démontre un changement complet. — En quoi consiste ce changement? — Dans la surélévation du meuble et dans sa disposition sur un point élevé, c'est-à-dire dans son exhaussement sur une base assez haute pour nécessiter l'addition d'un escalier à nombreuses marches et garni latéralement de rampes à colonnes. Lorsqu'on considère cet autel, dont la composition est si éloignée des formes antérieures, l'esprit se prend à réfléchir et à vouloir se rendre compte de son étrangeté, et, tout aussitôt, l'hypothèse, qui se présente toujours dans les questions obscures, vient offrir à l'imagination des idées ou des réponses, plus ou moins vraisemblables, parmi lesquelles le chercheur s'arrête parfois à la moins plausible. Ici, cependant, l'erreur semble beaucoup moins à craindre, parce que la destination de l'objet est parfaitement connue; aussi, nous semble-t-il que cette disposition a très-bien pu naître d'une cause toute naturelle et découler d'une simple pensée de symbolisme, complétement en rapport avec la table des saints mystères. Suivant nous, il ne serait donc point impossible que l'artiste, qui composa l'autel de Padoue, n'ait été guidé, inspiré par quelque intention chrétienne, et qu'il n'ait voulu, en plaçant sa table sainte sur un point culminant, traduire et figurer le Golgotha où s'accomplit le plus grand sacrifice, sacrifice qui se rappelle, on le sait, dans celui de la messe où la transsubstantiation fait renaître quotidiennement le corps de Jésus-Christ pour le rachat et le salut continuel des hommes. Envisagée à ce point de vue, la composition acquerrait, en effet, un certain parfum de mysticisme, et elle expliquerait même sa disposition particulière sur un point culminant, sur une base élevée.

Digitized by Google

Mais, on doit le dire, ce n'est encore là qu'une très-simple conjecture de notre part, et il se pourrait fort bien que cette disposition n'ait d'autre but que de rendre l'autel visible à tous, c'est-à-dire que son élévation n'eût d'autre intention que celle de permettre aux fidèles de suivre, des yeux, les différents points ou moments du saint sacrifice. Ajoutons, enfin, que cette composition a encore pu être trouvée et fournie par quelque membre du clergé.

Je ne m'étendrai point à faire ici la description d'un monument que la vue de notre planche rendra beaucoup plus claire, et je me borne à dire que cet autel fut vraisemblablement exécuté vers la fin du XVe siècle ou au commencement du XVIe, dont il offre tous les caractères et le style en Italie. — Il n'est, peut-être, point inutile de mentionner ici l'agencement des statues de la Vierge et des saints placées sur le retable, et d'en faire un rapprochement avec la disposition de celles du retable de Rouvres que nous avons déjà publié et décrit.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PISCINE MURALE

DANS LE SANCTUAIRE DE LA CHAPELLE PALATINE, A PARIS

Par l'office ou la destination qu'elle remplit, nous devons parler maintenant des formes, de l'art et du décor de la *piscine* durant les XIIIe, XIVe et XVe siècles. Établie non loin de l'autel pour recevoir les eaux dont on s'était servi pendant la messe, cette construction se rattache, d'une manière intime et directe, au plus auguste des monuments de l'église.

Dans le nombre des parties, plus ou moins importantes, dont se compose le sanctuaire, la piscine, comme toutes les autres, fut, quelquefois, une œuvre remarquable, et sa composition devint, pour l'artiste créateur, une de ces bonnes fortunes qu'il saisit afin de prouver son talent de savoir-faire, d'une chose peu importante, un monument d'un certain mérite. C'est ce qui nous semble s'être passé pour l'une des piscines de la chapelle du palais de Louis IX, à Paris (1). Cependant, l'œuvre est-elle de Montereau et en conçut-il la pensée telle qu'on la voit aujourd'hui, ou bien devons-nous l'attribuer à une date postérieure à l'achèvement de l'édifice? Sur ce point, le caractère de la composition et le style de la sculpture paraissent ne laisser aucun doute et donner tous les éclaircissements désirables pour acquérir la certitude qu'elle a dû être pratiquée à l'époque de la construction. Mais, en ne considérant que sa valeur, cette piscine n'en doit pas moins être regardée comme l'une des plus belles que l'on connaisse : son importance architecturale, le luxe de sa sculpture, sa polychromie, l'éclat des émaux (2), la richesse de l'or, tout concourait à en faire un monument remarquable, digne assurément de son but et tout à fait en harmonie avec l'édifice et sa splendide décoration.

On ne s'attend point, sans doute, à ce que nous entrions dans des détails approfondis et comparatifs sur la classe des piscines au XIIIe siècle; nous n'aborderons cette étude que beaucoup plus tard, c'est-à-dire lorsque nous en aurons publié un certain nombre d'exemples. — Pour le moment, la vue de notre planche suffit pour se rendre compte de la composition, des profils et de la sculpture. Je ne parle pas du décor polychrome. Les peintures qu'on y a récemment appliquées sont-elles une reproduction exacte des anciennes, ou bien l'architecte restaurateur a-t-il été contraint de les composer? Cette appréciation s'écarte de notre but. Je finis donc par une dernière remarque. Quelques irrégularités dans les sculptures accusent

(1) Celle de la chapelle haute; nous donnerons, dans notre Supplément, la piscine de la chapelle basse, qui est aussi fort remarquable.

(2) Comme aux arcatures de la chapelle, on y avait mis des émaux d'une grande richesse. — Voyez les planches que nous publierons dans notre Supplément.

Digitized by Google

le caprice et l'indépendance de l'artiste à vouloir s'affranchir des règles de la symétrie mathématique qu'avaient adoptée les anciens. Comme preuves à l'appui de cette observation, je signalerai, d'abord, la frise qui s'étend au-dessus des deux arcades, dont chaque moitié présente un motif différent; puis, l'inégalité dans le nombre des crochets établis sur les rampants des quatre petits frontons.

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

PISCINE PÉDICULÉE

DANS L'ÉGLISE ABBATIALE, A SAINT-GABRIEL

La piscine se présente dans deux conditions aux études de l'archéologue : ou elle est extérieure, en saillie et supportée par un pédicule; ou elle est intérieure, c'est-à-dire ménagée dans les murs de l'édifice. Celle qui fut établie dans le chœur de l'église de Saint-Gabriel se rattache, par la nature de sa composition, à la deuxième classe. Son style indique évidemment l'époque romane, et sa date accuse le courant du XIe siècle. Elle se compose de deux parties principales : la cuvette et son support. Ce dernier ne présente rien que d'ordinaire en fait d'architecture; mais, il en est autrement du membre supérieur, la cuvette. Chacune des trois faces apparentes a reçu une décoration particulière, et cette décoration, pour le petit côté surtout, offre ici un trait assez insolite et qui le distingue. Je veux parler de la présence d'une figure d'arc aigu, nommé improprement *ogive*. Or, l'apparition de cette forme, dans un monument de l'époque romane et d'une date que l'on peut assigner au XIe siècle, me semble une particularité assez digne de remarque pour devoir être signalée à nos lecteurs. L'emploi des chanfreins et des tores, comme ornementation, joint à la grossièreté du dessin et de l'exécution d'une palmette en creux, tout semble dénoter une œuvre d'une époque primitive, et, conséquemment, bien antérieure à l'usage de l'arc aigu dans les travaux d'architecture; aussi, avons-nous cru devoir en faire l'objet d'une courte observation.

Digitized by Google

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

PISCINE

DANS L'ÉGLISE, A LA FERTÉ-BERNARD.

Suivant un usage adopté depuis une ancienne époque, la piscine, au XVIe siècle, fut encore établie sur un point non éloigné de l'autel, et cela se comprend. — Héritiers du moyen âge et contemporains même des dernières années de cette période, les hommes de la Renaissance continuèrent un grand nombre de choses dont l'origine remontait aux siècles antérieurs, et, en ce qui touche plus particulièrement les meubles et les ustensiles composant le mobilier religieux, presque toujours ils ne firent que varier les formes et le caractère de l'art; rarement, on en modifia la place. Cette persistance résultait, sans aucun doute, de la continuation de pratiques que l'on voudrait, en vain, séparer de celles du XVIe siècle, mais que tout y rattache. Nous pensons donc qu'à l'exception de quelques points peu importants, l'Église ne s'écarta guère des institutions précédentes. Ainsi, les cérémonies et les besoins étant, à très-peu près, restés les mêmes, il s'ensuivit que tel meuble, à part son style d'art, n'éprouva point, de changement notable. Les siècles apportèrent des modifications dans les idées; ils introduisirent quelque altération dans la liturgie; mais, en fait de situation, l'on constate que la plupart des pièces continuèrent à être établies sur les mêmes lieux. Enfin, certaines transformations dans les pratiques ont bien pu provoquer la mutation de quelques meubles secondaires; mais, durant le XVIe siècle, le plus grand nombre ne subit point de déplacement, puisqu'ils remplissaient le même office; et, de là sans doute, cette remarque de retrouver, aux mêmes endroits, la presque totalité des meubles de cette époque.

Cette constatation peut fort bien s'appliquer à notre piscine de La Ferté-Bernard. Sa destination, qui la rattache à l'autel, puisqu'elle fut établie dans le but de recevoir les eaux dont se servait le prêtre pour purifier les vases sacrés et se laver les mains, devait tout naturellement la faire ériger sur un point peu distant; et, par une conséquence des motifs que nous faisons connaître, la plupart de celles que nous avons vues se trouvent, en effet, non loin de la table sainte.

La composition de ce monument le classe dans la famille des piscines à pédicule, dont on retrouve le prototype dès les XIe et XIIe siècles. Celle de saint Gabriel, que nous publierons, me paraît un des plus anciens et des plus curieux exemples de ce genre. A l'époque dite romane, la piscine à pédicule n'avait pas de couronnement, et il est fort vraisemblable que l'idée de cette addition a dû prendre naissance lors de l'application du luxe que l'on introduisit dans l'art de bâtir et dans l'ornementation des églises pendant les XIVe et XVe siècles. L'adoption de cette espèce de dais plut sans doute aux artistes du XVIe siècle, qui l'acceptèrent et s'en servirent; aussi, n'était le style, tout, dans la composition de notre piscine;

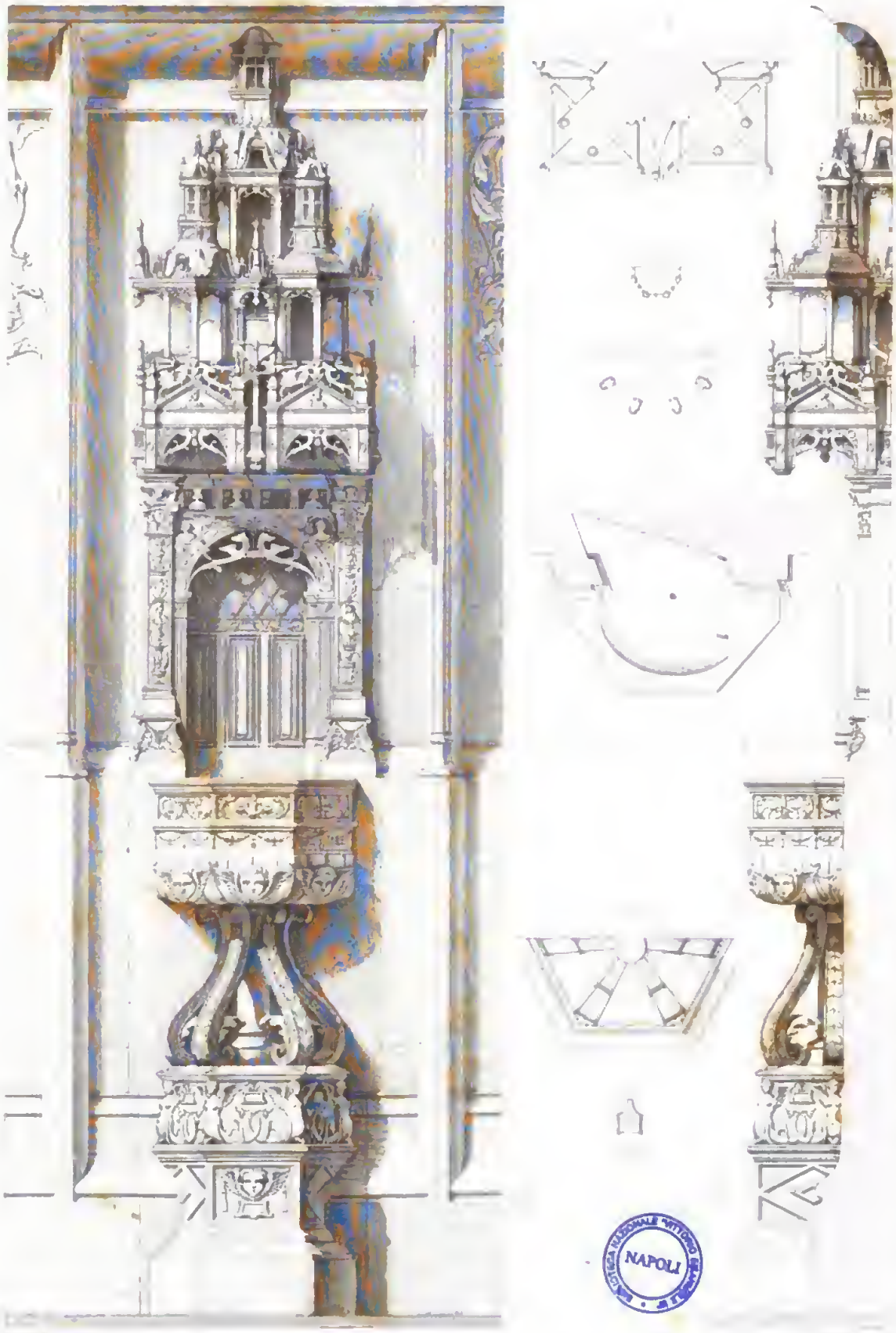
Digitized by Google

rappelle le monument du XVe siècle. En effet, pris dans son ensemble, on y retrouve l'édicule complet avec son décor (1) et ses différentes parties : le pédicule, la cuvette, la niche et le dais pyramidal. Le style et le caractère ont, seuls, changé, parce que la conception appartient à une autre époque et parce qu'elle procède de l'art de la Renaissance.

Nous n'entrerons pas dans l'analyse des divers membres de cette piscine; l'examen de nos plans, coupe et élévation suffisent, je pense, pour pouvoir apprécier la valeur de cette œuvre. Du reste, nous y reviendrons dans notre supplément, lorsque nous aurons publié tous les exemples nécessaires à la rédaction d'une notice générale sur les différentes variétés de piscines, érigées, au XVIe siècle, dans les différentes contrées de l'Europe.

(1) La nature, fort peu chaste, de quelques sujets, introduits dans cette ornementation, donne une idée assez nette du relâchement des mœurs à cette époque.

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

APPAREIL DE SONNERIE ECCLÉSIASTIQUE

DANS L'ÉGLISE DE L'ABBAYE, A FULDA

Indépendamment du mode de sonnerie extérieure qu'elle adopta pour annoncer aux fidèles l'heure des cérémonies, l'Église eut encore, pour l'indication des pratiques intérieures et des moments plus ou moins solennels, un autre système beaucoup moins bruyant, composé de cloches et de clochettes d'un plus petit volume; d'où ces combinaisons variées d'appareil que l'on retrouve, mais en fort petit nombre et sur des points assez distants. L'histoire de ces divers systèmes de sonnerie ecclésiastique, sur lesquels nous avons fait d'assez nombreuses recherches, fournirait, sans nul doute, la matière d'une très-intéressante étude, puisqu'on y passerait en revue toutes les variétés de compositions que le génie chrétien sut donner à cet ustensile pendant le cours des âges, et cet examen offrirait naturellement l'occasion de traiter encore et la question de l'art et celle, non moins importante, de sa convenance comme forme et disposition. Mais, un tel sujet ne se peut éclaircir à l'aide d'un seul exemple; aussi, limité par l'espace, fallut-il nous borner; cette condition nous engagea donc à publier le plus important.

Il se trouve en Allemagne, et dans l'église de l'abbaye à Fulda; son exécution appartient au XVe siècle, comme l'indique une inscription placée dans l'un des cercles concentriques de son axe. En voici la teneur :

Anno Domini millesimo quadringentesimo riiii.

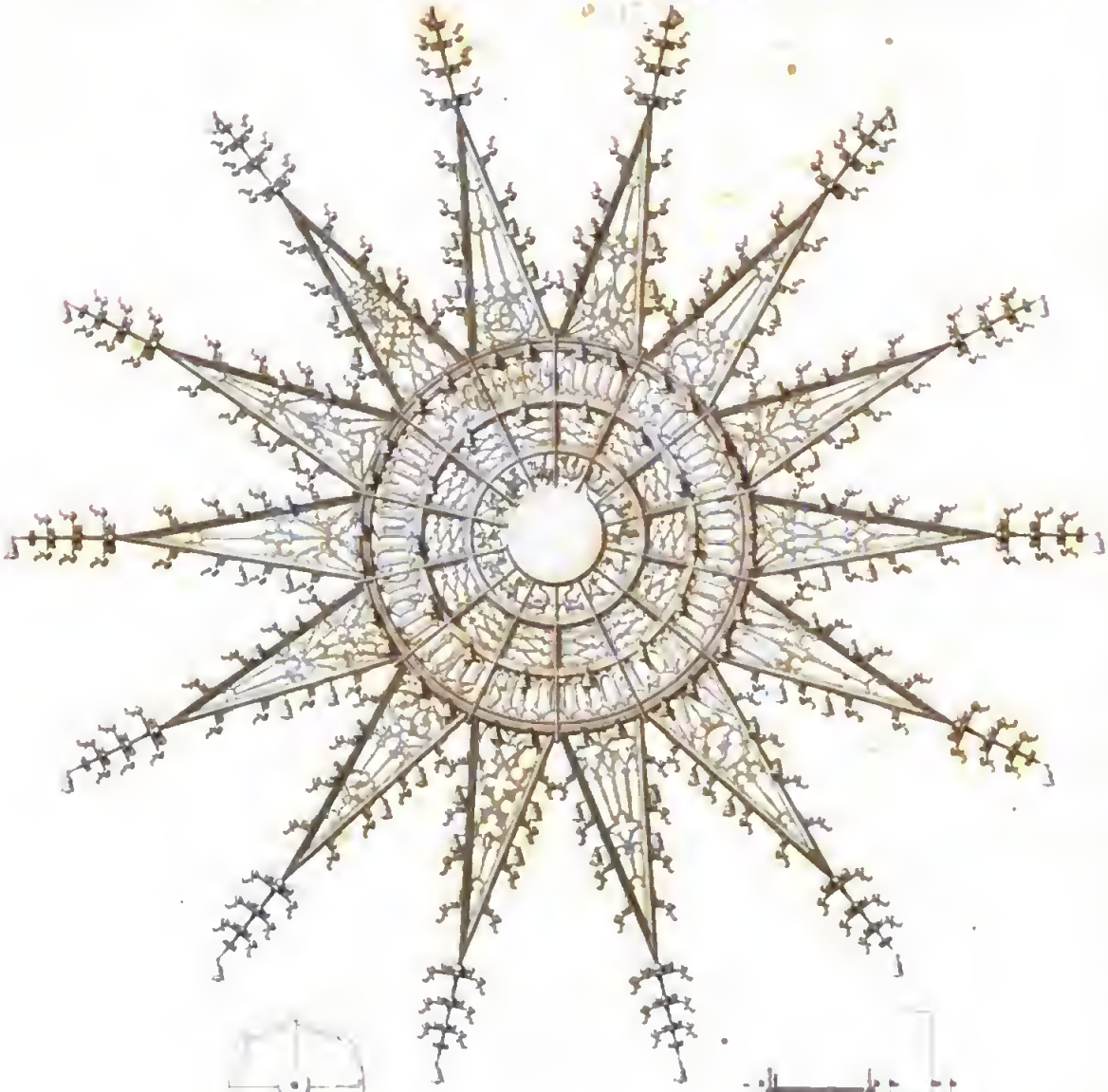
Ce monument est en fonte de bronze, et l'artiste qui en fut l'auteur lui donna la forme d'une étoile, figure symbolique et très-heureusement choisie, surtout lorsqu'on veut la disposer en suspension dans une église. Nos dessins de détails montrent, en effet, comment l'appareil est fixé à la région supérieure de l'édifice, et comment aussi il y est maintenu à l'aide d'un mécanisme établi sur les reins de la voûte. Celui-ci consiste dans la disposition d'un vaste tambour où un homme, par la pesanteur de sa marche, imprime, grâce à un enroulement de chaînes, un mouvement, plus ou moins accentué, de rotation. Ainsi mise en branle, cette grande étoile, qui a près de 24 pieds de diamètre, produit un son assez sourd, mais aussi doux qu'harmonieux; car, presque toutes les parties des rayons ont été garnies de grelots et de petites clochettes dont la multiplicité, dans des tons divers peut-être, rend l'effet voulu.

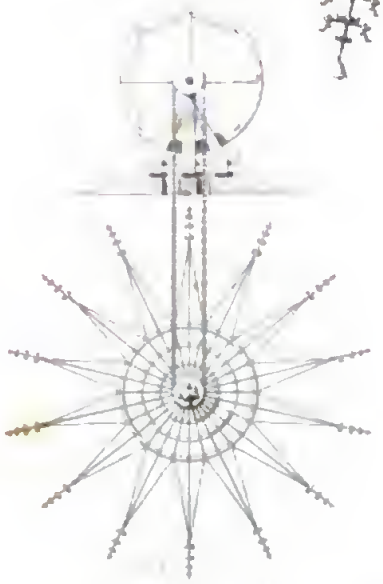
Il y aurait encore beaucoup à dire si l'on voulait s'étendre sur ce monument : l'on devrait,

Digitized by Google

d'abord, s'occuper de la forme architecturale ainsi que des divers éléments décoratifs dont sont ornés tous les rayons; il faudrait, ensuite, aborder la question de la fonte, et, puis, traiter de celle en claire-voie, de même qu'il conviendrait de s'étendre encore sur l'assemblage de toutes les pièces de rapport; enfin, il y aurait lieu de parler en détail de tout le système de support et de suspension; mais, les figures de notre planche suffisent, et je crois que, ces points signalés, le lecteur pourra très-aisément y suppléer en jetant les yeux sur les dessins que nous avons reproduits.

Digitized by Google





NAPOLI

MONUMENT DE L'ABBAYE DE FULDA

Digitized by Google

Digitized by Google

TABERNACLE PEINT ET DORÉ

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-CUNIBERT, A COLOGNE

L'élévation de ce monument n'est qu'une des deux planches dont se compose la monographie de ce tabernacle; le lecteur trouvera la seconde dans notre supplément. Il y verra de quelle manière cet édicule est combiné dans l'édifice, puis les plans et la coupe indiqueront sa place de même que ses dispositions; renseignements indispensables lorsqu'on doit apprécier l'introduction d'un monument dans un autre; car, indépendamment des règles liturgiques, qui déterminent presque toujours l'endroit ou la position, il faut considérer encore, sous le point de vue de l'art, si l'artiste, qui créa l'œuvre, eut ou non le talent de savoir l'établir dans un rapport d'harmonie ou de proportions avec les parties environnantes, c'est-à-dire s'il sut pondérer la valeur des masses, afin de ne point faire trop petit ce qui devait être plus grand et *vice versa;* c'est, là, une question de goût qui présente bien des écueils, et dans laquelle tombent, parfois, même les plus habiles. Ajoutez qu'une autre question, non moins importante, vient encore se présenter dans ce chapitre de l'établissement des édicules ecclésiastiques : celle de leur arrangement ou de leur agencement dans l'édifice et avec ses dispositions. En général, cet arrangement s'effectue de deux manières : ou il est contemporain de l'église, et, alors, l'architecte le combine lui-même dans son projet, ce qui lui donne un caractère d'homogénéité avec l'ensemble, — ou il se pratique postérieurement à la bâtisse, et cette condition renferme, dès lors, certaines difficultés à cause du raccordement. Dans ce dernier cas, on comprend qu'il faille une certaine somme de goût pour savoir réussir. Par des causes que je relaterai ailleurs, la plupart de ces édicules ont été introduits postérieurement à la construction des églises, et leur style offre ainsi une certaine disparate avec celui du monument. Telle est, en effet, l'observation que l'on doit faire au sujet de notre tabernacle dont l'exécution eut lieu plus d'un siècle après l'achèvement de Saint-Cunibert (1). Au reste, je n'aborderai pas ici la question des agencements dans les églises, puisqu'elle doit être traitée dans la suite; il me suffit de l'indiquer.

Deux autres questions intéressent surtout dans l'étude de ce tabernacle : celles de la composition et du décor. Pour apprécier convenablement le premier de ces deux points, il faudrait entrer dans des détails sur les différentes espèces de conserves ou de reposoirs (*repositoria*) qui furent instituées pour le dépôt de l'eucharistie, et ce travail nous entraînerait à des développements qu'il faut réserver pour le moment où je compléterai la publication de cette monographie. Je renvoie donc à cette époque et me contente de dire qu'à la fin du XIVe siècle, date vraisemblable de notre édicule, la conserve de l'hostie se faisait encore dans une niche,

(1) C'est, fort vraisemblablement, l'ancienne niche ou armoire qui servait de tabernacle, et que l'on a arrangée, plus tard, en relançant une décoration architecturale à la partie antérieure.

Digitized by Google

que l'on ornait, à l'extérieur, avec plus ou moins de richesse. La composition du tabernacle de Saint-Cunibert est certes bien faite pour donner une idée de ces monuments, à cette époque (1); mais, pour en bien comprendre la valeur, il faut, mentalement, les rapprocher des niches ou armoires de l'époque romane et de celles du XIIIe siècle, ce que nous ferons plus tard, en y joignant encore deux ou trois autres exemples, non moins curieux, de tabernacles du XIVe siècle. Lorsque nous aurons réuni ces éléments, il sera beaucoup plus facile d'esquisser une notice d'ensemble sur l'histoire et la nature de l'*armarium eucharisticum*.

Passons au chapitre de l'art; cette partie est, sans nul doute, bien digne d'intérêt. En examinant la composition de ce tabernacle, il paraît certain que l'artiste l'avait, dès l'origine, établie pour y marier deux arts : l'architecture et la peinture; car, le soubassement se développe sur toute la largeur de l'œuvre, tandis que le centre a, seul, des membres saillants; les faces latérales, qui sont lisses, semblent avoir été destinées, dès lors, au peintre dont les travaux devaient compléter l'ensemble. Cette particularité mérite, sous tous les rapports, d'être signalée; quant au style de l'art, il accuse celui de la fin ou du dernier tiers du XIVe siècle, en Allemagne.

Mais, ce qui provoque surtout notre attention, c'est, sans contredit, la partie décorative, et, plus spécialement encore, l'ornementation peinte, dont la conservation, par un bonheur inappréciable, est, à très-peu près, complète. Personne n'ignore qu'au moyen âge, presque toutes les parties des grandes églises étaient couvertes de sculptures, de couleurs et d'or, et chacun sait que cette application avait pour but de composer un ensemble offrant une harmonie générale; toutefois, avec le temps et par suite de la mobilité du goût, ces idées se perdirent; on ne comprit plus la pensée ou la loi qui avait intruduit ce système, et un jour vint, après de longs siècles, où l'on se mit à badigeonner tout ce qui, naguère, composait ce décor. Un tel acte fut on ne peut plus fatal à l'ornementation ecclésiastique, et surtout à la connaissance de son passé; car, on y perdit la notion des choses, et, avec elle, tout sentiment de l'art. Or, il en résulta ce qui devait tout naturellement arriver : c'est qu'on en vint à nier cet ancien mode de la décoration des églises. Après un anéantissement presque aussi entier, il fallut des preuves et de nombreuses preuves pour convaincre, et, comme le fait a presque toujours lieu, le plus souvent, ce fut le hasard qui les fournit. A l'heure présente et bien que l'on connaisse déjà un certain nombre de monuments peints, ceux-ci sont encore assez rares; aussi, leur rareté les rend-elle extrêmement précieux. Par ces motifs donc, il faut engager tous les archéologues à faire d'actives recherches sur ce point; leurs efforts, nous n'en doutons pas, seront, fort souvent, couronnés d'un plein succès.

Il reste à parler maintenant du faire de ces peintures; car, à l'époque où on les exécuta, les artistes de l'Allemagne avaient produit des travaux remarquables, et l'école de Cologne était constituée. Les peintures du retable de Sainte-Claire, dont la date remonte à l'an 1306, celles de la clôture du chœur de la cathédrale et d'autres encore, toutes ces œuvres continuaient d'ailleurs la série des productions antérieurement créées en Westphalie, à Hildesheim, à Brunswick, etc., dont le caractère marque différentes phases de la peinture allemande pendant cette partie du moyen âge; mais, je m'arrête ici pour ne point empiéter sur un sujet que nous traiterons ailleurs.

(1) Il est situé à droite dans le chœur de l'église, c'est-à-dire du côté de l'épître, nous en connaissons un certain nombre d'autres exemples qui sont placés à gauche.

Digitized by Google

CUSTODE DES RELIQUES

DANS L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A L'ÉPINE

L'absence des textes, qui préciseraient l'usage de certains meubles ecclésiastiques, jette souvent l'archéologue dans un embarras facile à comprendre, surtout lorsque la forme ou les dispositions de ceux-ci sont également propres à des destinations différentes, bien que se rapprochant beaucoup; en d'autres termes, bien que la fonction fût à peu près la même. Ajoutons que l'erreur peut alors d'autant mieux se propager et devenir difficile à détruire, que le meuble a pu, par suite d'une destination ultérieure, se voir changé d'emploi. C'est, assez vraisemblablement, ce qui eut lieu à propos du monument, objet de cette notice. En archéologie, lorsque la tradition manque, l'historien et l'antiquaire en appellent aux monuments analogues dont la destination est parfaitement connue, et, grâce à des comparaisons, le doute parfois se change en une certitude. Je m'explique. Dans la recherche qui nous occupe, celle de déterminer, à défaut de textes ou de renseignements, l'usage primitif de l'édicule érigé dans le sanctuaire de l'église de Notre-Dame, à L'Épine, une première question se présente : Ce monument fut-il, à l'origine, établi pour l'emploi sous le nom duquel on le désigne, celui de custode des reliques; ou bien, doit-on y voir un tabernacle dont on changea plus tard la destination, qui put devenir double alors, c'est-à-dire remplir à la fois l'office de custode eucharistique et de custode des reliques (1); conjecture que la place, la forme et les dispositions autorisent, puisque sa composition est également convenable à l'une ou à l'autre et même à ces deux destinations simultanément?

Cette question signalée, mais non résolue, il convient de passer à l'examen du plan, de l'ensemble ainsi que des détails. Sur le point particulier de la composition, il faut reconnaître qu'au XVe siècle, la custode avait, comme le tabernacle, subi des changements qui en altérèrent la disposition primitive; car, de la niche, ménagée dans le mur, on en avait fait une construction isolée, et offrant, sous le rapport de l'art, le caractère de l'architecture à l'époque et dans le lieu où elle fut établie. Ici, se présente, toutefois, une distinction à faire : c'est que la plupart des tabernacles isolés que nous avons vus en Belgique, en Allemagne, etc., affectent plutôt la forme d'une haute pyramide polygonale que celle d'une espèce de grande

(1). Dans ce dernier cas, cette classe de monuments se rattacherait, d'une manière intime, aux *édicules* construits *pour l'exposition des reliques*, dont nous avons fait connaître l'un des plus considérables : celui de la chapelle palatine, à Paris. — Elle se relierait encore à une certaine famille ou espèce de grands retables.

Digitized by Google

châsse, et cette observation ou cette constatation nous porte à considérer notre édicule comme plus spécialement destiné à contenir des reliques, qui réclament l'étendue; d'où l'on enduirait alors sa construction et sa destination pour recevoir cette figure miraculeuse de la Vierge, qui donna naissance à l'église, et qu'on plaça sans doute dans une pièce d'orfévrerie pour laquelle cette custode fut plus particulièrement faite. Au reste, plusieurs localités, peu distantes de L'Épine, avaient aussi, dans le chœur de leurs églises, des édicules, d'époques diverses, mais absolument analogues quant à la forme, et leur place correspond, de tout point, à celle de notre monument. Or, ces édicules nous paraissent avoir eu la même intention : celle de servir de trésor ou de lieu de dépôt à de vénérables reliques. On le voit donc, même en l'absence de textes, puisque aucun document ne parle de la custode de L'Épine, il est encore parfois possible de déterminer le but ou la destination de certaines constructions plus ou moins importantes.

La pensée du symbolisme était si fortement enracinée chez les artistes du moyen âge que tout ce qui se rattachait à l'église fut empreint de ce cachet, si manifeste surtout dans les œuvres religieuses de cette époque. Ainsi, et pour n'appliquer qu'au monument qui nous occupe une observation qui ressort à sa vue, nous dirons que tout y trahit, par sa forme, la pensée même de l'objet auquel on le destina. En effet, quel était le but de ce meuble et quelle devait être sa fonction? — celui de servir de lieu de dépôt à cette figure de la Vierge, trouvée dans un buisson d'épines, ainsi qu'aux autres reliquaires et châsses renfermant les saintes parcelles qu'on exposait à la vénération. Or, ces reliquaires, mais surtout ces châsses avaient alors des formes et des dispositions qui leur étaient spéciales. Eh bien, l'artiste qui composa cette custode semble avoir cru ne pouvoir mieux traduire la destination de son édicule qu'en lui donnant, à l'extérieur, la forme elle-même d'une de ces riches et vénérables caisses; et, en agissant de la sorte, il pensa que le but apparaîtrait, plus évident et manifeste, aux yeux de tous; c'est-à-dire que l'édicule exprimerait, par sa seule forme, l'objet même de sa sainte destination. Telle était, au XVe siècle, la force de ces idées de symbolisme. Pour cette composition, il est assez vraisemblable que l'architecte s'inspira des formes données aux custodes-trésors antérieurement construites et formant, comme celle-ci, des édicules isolés dans les églises; mais, on n'en doit pas moins reconnaître la persistance d'une idée à travers les siècles et signaler encore sa continuité d'emploi à une époque avancée. Et ainsi l'on peut dire qu'en fait de créations religieuses, les artistes du moyen âge comprenaient fort bien la question de convenance, comme on doit ajouter, au point de vue de l'art, qu'ils surent souvent, par le travail de la matière et l'infinie variété des ornements, produire des œuvres si fines et si délicates qu'on les prendrait presque pour de la grande orfévrerie en pierre.

Maintenant, eut-on, à l'origine, la pensée d'un but unique : celui de la custode pour le dépôt ou la conservation de cette figure de la Vierge; ou bien celle, dès lors, d'une double destination, c'est-à-dire de la custode et du tabernacle? Une telle conjecture, si les dispositions intérieures ne furent point changées, ressortirait presque au seul examen du plan [1]. Mais, je

[1] Ici, comme pour le *Tabernacle, dans l'église de Saint-Cunibert, à Cologne*, ou d'autres monographies, l'obligation contractée, envers le public, par notre éditeur de ne point dépasser le nombre de deux cents livraisons, ne nous a pas permis de donner des planches d'un intérêt capital. Nous croyons devoir faire cette communication pour mettre notre responsabilité complétement à couvert.

Digitized by Google

ne le pense pas. On le voit cependant divisé en deux capacités : la plus considérable est ornée de peintures, à l'intérieur ; ses ouvertures sont dans la basse nef ; elles se composent d'une porte et d'une baie ; cette dernière était vraisemblablement pourvue d'une clôture métallique, à travers laquelle on pouvait voir la statue miraculeuse ainsi que les reliques données naguère par les villes de Vendôme et de Chalons. Autant qu'on en peut juger par les sujets des peintures, celles-ci se rapportent à la Vierge et représentent les divers motifs des Litanies. On y remarque donc la chaste mère du Christ entourée des symboles qui figurent et traduisent toutes ses ineffables qualités : *Regina Angelorum, Turris Davidica, Janua Cœli, Stella matutina*, etc. (1). — L'autre, beaucoup moins grande et non décorée à l'intérieur, a une petite ouverture sur le sanctuaire (2).

Reste à fixer, autant que possible, l'âge ou la date de ce monument. Si l'on tient compte qu'il fut fait après la consécration de l'édifice, laquelle eut lieu en 1429, et si l'on se rappelle que nos rois Charles VII et Louis XI y vinrent en pèlerinage, on pourrait, d'après le style de l'édicule et en remarquant surtout la présence de cette couronne fleurdelisée qui décore la pyramide ou le clocheton central, on pourrait, dis-je, en conclure qu'il doit être un présent ou un *ex-voto* dont l'un de nos rois fit les frais. Au reste, et à défaut de telles notions, le caractère de l'architecture accuserait presque une époque que je crois peu postérieure à celle de ces pèlerinages royaux. Toutefois, des traces d'art de la Renaissance, visibles dans les consoles et dans l'évidement, du côté du chœur, de certaines parties des contre-forts, indiquent, peut-être, un remaniement ou l'action de cet art naissant à l'époque où certains architectes croyaient devoir continuer, dans les constructions religieuses, l'emploi de l'ancien style. Qui sait même si l'édicule n'a point été fait par ce Guichard, auteur de la flèche méridionale de l'église où se retrouve l'idée du clocheton avec couronne à fleur de lis ! C'est là une hypothèse que suscite le rapprochement, sans toutefois pouvoir l'affirmer.

(1) Les peintures du premier compartiment se sont assez bien maintenues ; mais, il n'en est pas de même des autres, elles ont été restaurées ou plutôt refaites, à la moderne, par un artiste de Chalons, qui n'a pas su respecter le caractère et le style de cette œuvre, vraisemblablement du XVe siècle ou du commencement du XVIe. C'est un grand malheur, parce que le sujet des Litanies est un de ceux que l'on rencontre assez rarement, soit en peinture ou en sculpture monumentales. — A La Ferté-Bernard, dans la chapelle de la Vierge, l'artiste-décorateur a célébré les louanges de la Reine des cieux à l'aide d'inscriptions qu'il a fort ingénieusement placées sur les nervures de cette partie de l'église.

(2) Elle se trouve pratiquée, dans la travée de gauche, à mi-hauteur du panneau et coupe ainsi la colonnette de séparation. Il en résulte un mauvais effet, que je ne saurais prendre pour une disposition primitive. A mes yeux, cette ouverture indiquerait plutôt une destination, faite postérieurement par des personnes qui, pour des convenances particulières, n'ont pas craint de dénaturer l'harmonie de l'ensemble. C'est, peut-être alors, qu'on lui donna l'office de tabernacle.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÉDICULE POUR L'EXPOSITION DES RELIQUES

DANS LA CHAPELLE PALATINE, A PARIS

A partir d'une époque du moyen âge, les proportions, de plus en plus considérables, qu'acquirent ces grands reliquaires, nommés *châsses*, qu'on plaça dans les églises, durent nécessiter l'invention, la disposition d'un édicule ou d'un monument spécial pour les supporter. Dès cette époque, en effet, la vénération des fidèles pour les reliques et les restes d'un saint fut telle qu'à certains jours, des populations accouraient au lieu où on les exposait pour y faire des dévotions ou un pèlerinage, afin d'obtenir, par des prières l'accomplissement de leurs désirs. On comprend fort bien que la présence de ces masses dans une église dût inévitablement, malgré son étendue, gêner la circulation, encombrer les issues et même entraver certaines cérémonies du culte. Tout porterait à croire que ce fut pour éviter de tels inconvénients, c'est-à-dire pour s'opposer à cette accumulation de fidèles se portant sur un point, qu'on chercha les moyens d'en prévenir le retour, et rien n'empêcherait de penser que l'idée vint alors de placer la châsse sur un lieu élevé et visible, afin que chacun pût, de quelque endroit, faire, à la vue des reliques, son acte de vénération ou ses prières. Grâce à cette disposition, il devenait possible d'éviter les encombrements et l'on satisfaisait aussi à tous les désirs. On peut donc très-raisonnablement admettre que, dès ce moment, le clergé donna aux artistes l'ordre de composer certains monuments ou édicules, spécialement destinés à recevoir les reliquaires et les châsses des saints dont les restes étaient en grande vénération dans la localité; mais, il y a tout lieu de supposer qu'on leur imposa, comme condition expresse, de les combiner dans des dispositions dont la nature répondit à cette intention : le placement de la châsse ou des reliques sur un point culminant.

L'art, en recevant ce programme, voulut prouver tout ce qu'il y avait de ressources dans son génie pour l'interpréter ou le traduire, et, depuis les XIIe ou XIIIe siècles, qui ont construit les premiers monuments de ce genre, l'on peut voir, par la variété des œuvres, quelle fut la somme de fécondité, de splendeur et d'originalité dépensée par les artistes! — En général, la composition de ces édicules dépendait du lieu où l'on voulait les établir; ce lieu était, le plus souvent, le chœur ou le sanctuaire de l'église, et, presque toujours, non loin de l'autel; on les érigea encore sur quelques autres points; mais ce fut l'exception. Néanmoins, quel qu'ait été l'endroit choisi, ces monuments reçurent toujours un certain luxe, et plusieurs même brillèrent par leur magnificence. Cette dernière condition ne doit point nous surprendre, puisqu'ils furent élevés, en partie, aux frais des princes et des populations, avides d'y contribuer,

Digitized by Google

pour témoigner leur vénération. — Le nombre de ces monuments dut être considérable; car, les historiens en ont laissé de fréquentes mentions, et ces mentions confirment, du reste, l'esprit et la ferveur des masses à cette époque; mais ce nombre, il faut le dire, est aujourd'hui fort diminué; cependant, malgré les ravages causés au XVIe siècle par les guerres religieuses, malgré la destruction presque complète du mobilier ecclésiastique pendant la révolution française, malgré même cet autre système de dévastation brutale qui eut lieu dans les églises surtout depuis le règne de Louis XIV, époque où la manie de l'antique s'empara de nouveau du clergé et lui fit anéantir tant de chefs-d'œuvre, malgré aussi cette funeste aberration qui eut un moment de recrudescence pendant l'Empire et sous une partie de la Restauration, malgré, dis-je, tant de causes de ruine, il s'est cependant conservé, dans certains lieux, quelques rares exemples de monuments destinés à l'exposition des reliques. De telles dévastations ont donc anéanti un certain nombre de ces édicules dont la nature et les dispositions eussent été précieuses à étudier; aussi, cette série de monuments est-elle fort incomplète et ne peut-elle plus offrir une suite capable de faire connaître les transformations qu'ils reçurent chez tous les peuples et à toutes les époques. En les rapprochant, on y constate de nombreuses lacunes dans l'ordre chronologique, et l'on est même contraint, pour renouer la chaîne interrompue, d'en appeler aux écrits, aux peintures, aux dessins et jusqu'aux vieilles gravures; c'est cependant le seul moyen de pouvoir se rendre à peu près compte de ceux que l'on a perdus.

Parmi les rares monuments parvenus jusqu'à nous, il faut citer celui que l'on voit à Paris; car c'est, sinon le plus ancien, au moins l'un des plus remarquables. Il a été construit, dans la chapelle du palais de Louis IX, vulgairement dite la *Sainte-Chapelle*, pour l'exposition des reliques que le pieux monarque avait rapportées de l'Orient, et cette destination, dans une chapelle royale, lui a fait donner ce luxe ou cette richesse qui n'ont vraisemblablement jamais été surpassés. — L'auteur a relié cette composition à l'édifice à l'aide d'une suite d'arcades formant comme une sorte de clôture (1) qui donne d'autant plus d'importance à ce splendide monument. Nous en emprunterons la description à l'un de nos plus doctes archéologues (2); on ne saurait mieux, ni si bien dire : « L'autel de la Sainte-Chapelle haute de Paris ne paraît pas avoir été disposé pour être voilé, et l'édicule qui portait le grand reliquaire était placé derrière et non au-dessus de lui. Nous donnons ici le plan de cet autel et de cet ouvrage. L'autel semble être contemporain de la Sainte-Chapelle (1240 à 1250); quant à la tribune sur laquelle est posée la grande châsse, et dont tous les débris sont aujourd'hui replacés, elle date évidemment des dernières années du XIIIe siècle... Au fond du rond-point, derrière le maître autel A, était dressé un petit autel B; suivant un ancien usage, ce petit autel était désigné sous le nom d'autel *de retro*. C'était, comme à la cathédrale de Paris, comme à Bourges, à Chartres, à Amiens, à Arras, l'autel des reliques, qui n'avait qu'une place secondaire, le maître autel ne devant avoir au-dessus de lui que la suspension de l'eucharistie. Voici l'élévation perspective de cet autel et de ses accessoires si importants (3), conservés au musée des

(1). Une des miniatures du célèbre manuscrit de Juvénal des Ursins, qui se trouve dans le musée national de l'hôtel de Cluny, à Paris, prouve qu'au XVe siècle, ces arcades avaient été garnies d'un grillage qui clôturait complétement cette partie de l'édifice dont l'entrée n'était accessible qu'à certaines personnes.

(2). M. E. Viollet-Le-Duc, dans son *Dictionnaire de l'Architecture Française du XIe au XVIe siècle*, au mot : AUTEL; Tome II, page 34 et suivantes.

(3). M. le comte Léon Delaborde, auquel l'archéologie doit déjà tant et de si remarquables travaux, a été assez heureux

Digitized by Google

Augustins et rétablis aujourd'hui à leur place. L'autel n'existe plus; mais, les dessins et une assez bonne gravure, faisant partie de l'ouvrage de Jérôme Morand (1), nous en donnent une idée exacte. Cet autel était fort simple; la table, formée d'une moulure enrichie de roses, portée sur un dossier et trois colonnettes, n'était pas surmontée d'un retable. Derrière cet autel s'ouvre une arcade formant l'archivolte d'une voûte figurant une abside et s'étendant jusqu'au fond du chevet; la grande arcade est accompagnée et contre-butée par une arcature à jour servant de clôture. Deux anges adorateurs sculptés et peints se détachent sur les écoinçons de la grande arcade, ornés d'applications de verre bleu avec fleurs de lis d'or. Sous la courbe ogivale de cet arc sont suspendus des anges plus petits; les deux du sommet tiennent la couronne d'épine; les quatre inférieurs, les instruments de la Passion. L'arcature et les archivoltes en retour s'ouvrant sous la voûte, sont couverts d'applications de verre, de gaufrures dorées et de peintures. La voûte est composée de nervures également gaufrées, enrichies de pierres fausses et de remplissages bleus avec étoiles d'or. Les deux petits escaliers en bois qui montent sur la voûte sont d'une délicatesse extrême et très-habilement combinés comme menuiserie. Au roi de France seul était réservé le privilége d'aller prendre la monstrance contenant la couronne d'épine renfermée dans la grande châsse, et de présenter la très-sainte relique à l'assistance ou au peuple dans la cour de la Sainte-Chapelle. A cet effet, en bas de la grande verrière absidale était laissé un panneau de vitres blanches, afin que le reliquaire pût être vu du dehors, entre les mains du roi. La suspension du Saint Sacrement était devant la grande châsse au-dessus de l'autel. Notre gravure ne peut donner qu'une bien faible idée de ce chef-d'œuvre, où l'art l'emporte de beaucoup sur la richesse des peintures, des applications, des dorures. Il va sans dire que la grande châsse fut fondue, et que nous n'en possédons plus que des dessins ou des représentations peintes. Derrière la clôture, l'arcature qui garnit le soubassement de la Sainte-Chapelle continue; seulement, à droite, sous la première fenêtre, est pratiquée une piscine d'un travail exquis (2); à gauche, une armoire..... Au-dessus du petit autel *de retro*, sous le formeret de la voûte de la tribune, est peint un crucifiement, avec le soleil et la lune et deux figures, dont l'une, couronnée, est probablement saint Louis (3). Deux marches montent à l'autel principal. — On observera que les autels derrière lesquels s'élèvent des reliquaires, tels que ceux de l'église abbatiale de Saint-Denis, de Notre-Dame de Paris et de la Sainte-Chapelle, sont placés de façon que le dessous du reliquaire forme comme une grotte ou crypte à rez-de-

pour découvrir un document précieux et dont la nature semble se rapporter à l'une des pièces de notre monument. Dans l'un de ces comptes royaux ou inventaires des richesses artistiques ou autres, possédées par nos rois, et portant la date de 1354, c'est-à-dire une soixantaine d'années après l'achevement de l'édicule pour l'exposition des reliques, il a trouvé la mention suivante : « Pour deniers paiés à Jehan de Lille, orfèvre, pour j siège qu'il fist du commandement du roi pour « seoir de lèz les saintes reliques en la sainte Chapelle de Paris — iiij escus. (*Notice des Émaux, Bijoux et objets « divers, exposés dans les Galeries du Musée du Louvre; IIe Partie, Documents et Glossaire*, p. 147.) » — Que doit-on entendre par ce siége? S'agit-il d'un support analogue à celui que nous avons publié, ou bien faut-il y voir un petit monument à part et d'un style évidemment bien postérieur? Après les pertes qu'ont éprouvées nos églises, il n'est guère possible de pouvoir éclaircir cette question; tout ce que l'on peut, c'est de classer ce document dans une notice qui traite en particulier de l'édicule des reliques de la Sainte-Chapelle et de remercier M. le comte Delaborde de nous l'avoir fait connaître.

(1). Histoire de la Sainte-Chapelle royale du Palais, par M. S. Jérôme Morand; Paris, 1790, 1 vol. in-4° avec planches.

(2). Nous l'avons reproduite dans le présent ouvrage. (*Voy. notre monographie de cette Piscine.*)

(3). Ces peintures étaient à peine visibles.

Digitized by Google

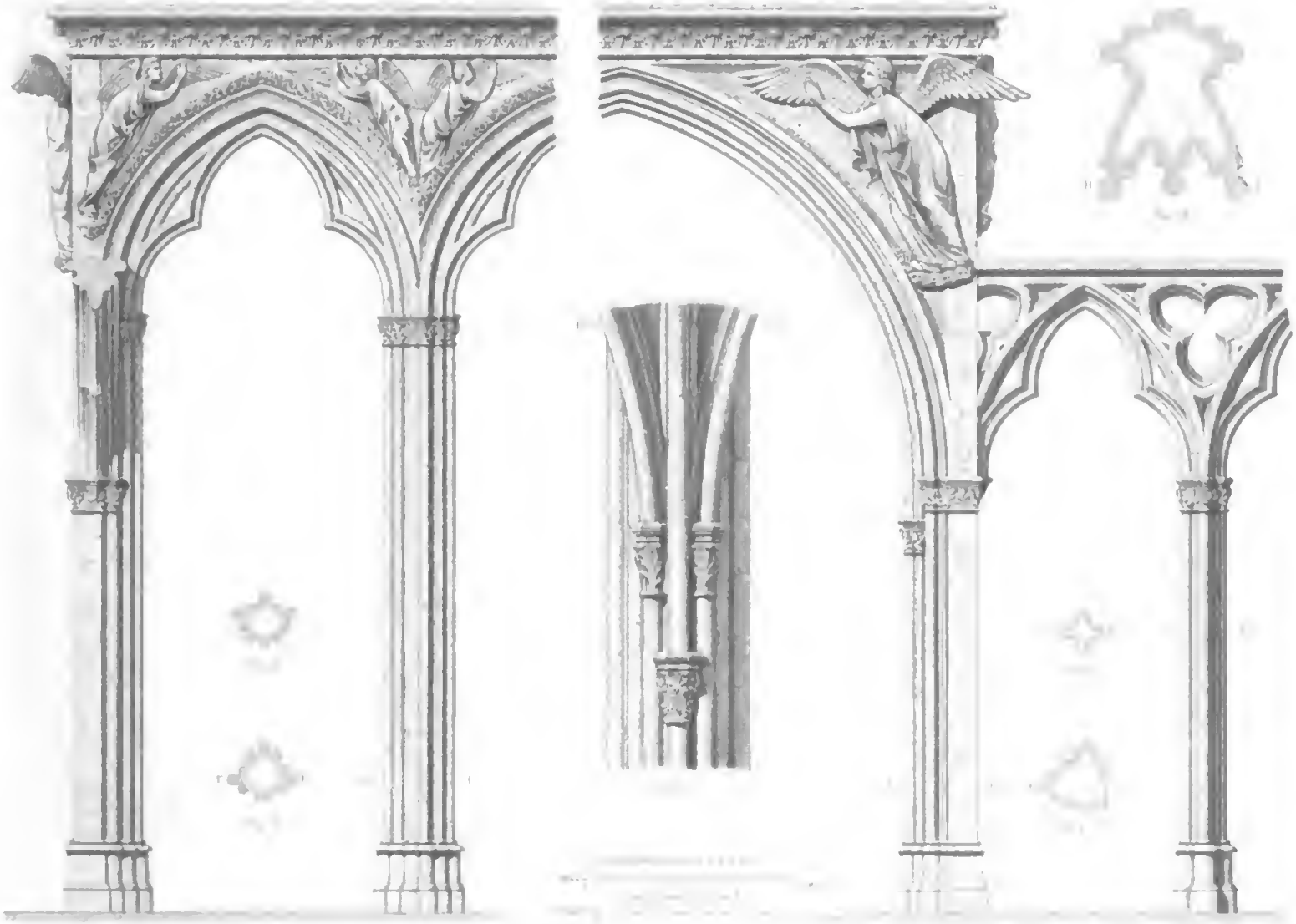
chaussée. A Saint-Denis, cette petite crypte était occupée par les corps saints; mais, à Notre-Dame de Paris, à la Sainte-Chapelle, les châsses sont fort élevées au-dessus du sol, comme suspendues en l'air, de manière que l'on puisse se placer au-dessous d'elles. Cette disposition paraît avoir été adoptée fort anciennement. Il existe, dans les cryptes de l'église de Saint-Denis, du côté du nord, proche l'entrée du caveau central, une arcature dépendant de l'église carlovingienne; sur l'un des chapiteaux de cette arcature est sculpté un autel derrière lequel est posé un édicule portant un reliquaire. Une petite église du midi de la France, l'église de Valcabrère, près Saint-Bertrand de Comminges, a conservé, dans son chevet dont la construction appartient à l'époque carlovingienne, un autel établi très-franchement au XIIIe siècle d'après cette donnée. Le plan de l'abside de cette église, l'élévation et la coupe de l'autel, indiquent nettement la petite crypte placée sous le reliquaire contenant la châsse. Un escalier conduit sur la voûte qui reçoit la châsse, et les fidèles peuvent circuler derrière l'autel sous cette voûte, pour se placer directement sous la protection du saint..... — Il est une chose digne de remarque lorsqu'on examine ces restes précieux, ainsi que ceux qui nous sont encore, et en si grand nombre, conservés à Saint-Denis; c'est que, dans les décorations des autels, dans tout ce qui semblait fait pour accompagner dignement le sanctuaire des églises, on s'est préoccupé au moyen âge, surtout en France, d'honorer l'autel, plus encore par la beauté du travail, par la perfection de la *main-d'œuvre* que par la richesse intrinsèque des matières employées. A la Sainte-Chapelle, ce gracieux sanctuaire n'est composé que de pierre et de bois; les moyens de décoration employés sont d'une grande simplicité : du verre appliqué, des gaufrures faites dans une pâte de chaux, des peintures et des dorures, n'ont rien qui soit dispendieux. La valeur réelle de ce monument tient à l'extrême perfection du travail de l'artiste. Toutes les sculptures sont traitées avec un soin, un art, et nous dirons avec un respect scrupuleux de l'objet, dont rien n'approche. N'était-ce pas, en effet, la plus noble manière d'honorer Dieu que de faire passer l'art avant toute chose dans son sanctuaire? et n'y avait-il pas un sentiment vrai et juste dans cette perfection que l'artiste cherchait à donner à la matière grossière? Nous avouerons que nous sommes bien plus touché à la vue d'un autel de pierre sur lequel l'homme a épuisé toutes les ressources de son art, que devant ces morceaux de bronze ou d'argent grossièrement travaillés, dont la valeur consiste dans le poids, et qui excitent bien plutôt la cupidité qu'ils n'émeuvent l'âme..... »

Digitized by Google

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III
NAPOLI

Digitized by Google

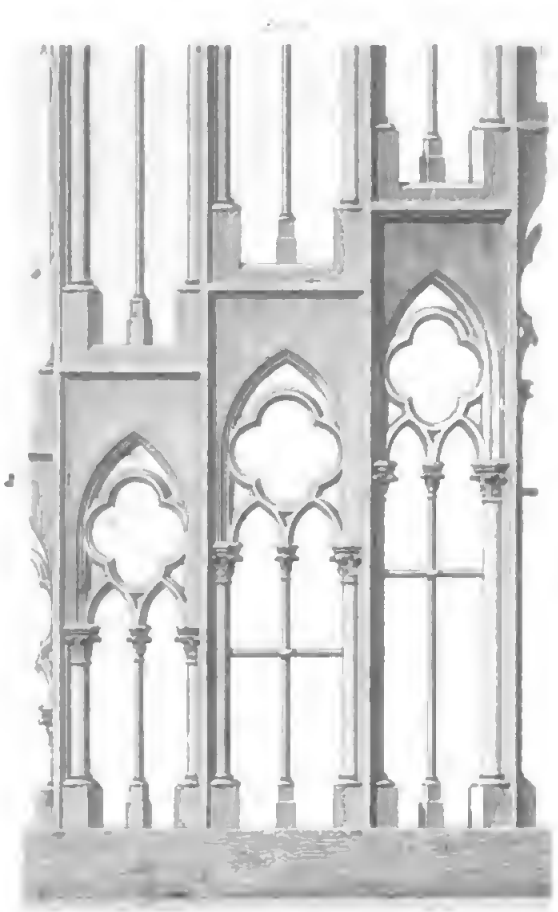


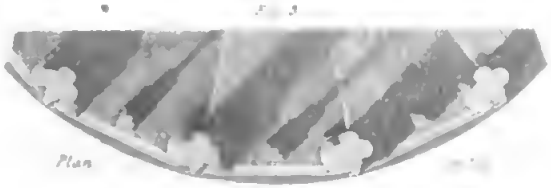
NAPOLI

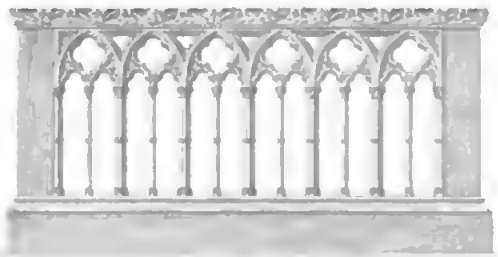
Digitized by Google

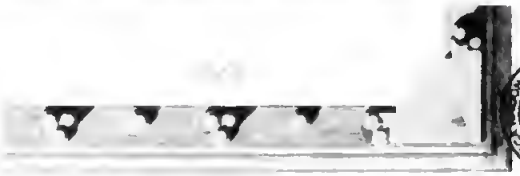
Biblioteca Nacional
MAPOU

Digitized by Google









NAPOLI

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

CHANDELIERS D'AUTEL

DANS QUELQUES ÉGLISES DE L'ITALIE

Sous ce titre, nous faisons connaître trois exemples de chandeliers dont le but était de porter des cierges allumés pendant la célébration de la messe et des saints offices. On entrera, ailleurs, dans tous les détails qui concernent l'origine et la destination de ces ustensiles; mais, ici, je me borne, pour l'intelligence de notre gravure, à rappeler que ces chandeliers furent de deux espèces : ceux que l'on plaçait sur l'autel et ceux qu'on établit, sur le sol, aux angles de la table sainte; d'où, cette dénomination de *candélabres* (1) pour les deuxièmes, afin sans doute de les distinguer des premiers. Une telle appellation tient, peut-être, aux proportions de l'ustensile, et ce nom de candélabre, appliqué au support érigé sur le sol, résulte, il se peut, de sa hauteur, qui est beaucoup plus considérable que celle du chandelier destiné à être mis sur l'autel; j'ajouterai même que ces proportions, qui le rapprochent des candélabres antiques et des divers candélabres de l'église, tels que celui pour le cierge pascal et ceux à trois, cinq et sept branches, ont fort bien pu lui avoir fait donner ce nom, qui a été répété sans contrôle par les liturgistes et les écrivains laïques. La simple dénomination de *grands et petits chandeliers d'autel* conviendrait, selon nous, beaucoup mieux. Quoi qu'il en soit des différents motifs qui ont pu déterminer l'emploi des mots *chandelier* et *candélabre* pour désigner des objets de même nature, mais seulement de dimensions diverses, nous nous renfermerons dans notre rôle d'investigateur, et nous nous bornerons à appeler l'attention sur les quelques exemples que notre planche renferme. Ils appartiennent aux deux variétés de chandeliers d'autel : le plus grand, à celle qu'on posait, sur le sol, aux angles antérieurs de la table sainte, et les deux autres, à l'espèce qu'on plaçait sur l'autel lui-même.

Diverses matières et plusieurs arts ont été mis en œuvre pour le travail de cette classe de chandeliers; mais, nos trois exemples sont exclusivement des produits de la fonte. Ils ont été, fort vraisemblablement, exécutés vers la fin du XVIe siècle ou au commencement du XVIIe, et ils portent, dans leur composition comme dans leur style, tous les caractères de l'art du nord de l'Italie à cette époque; on y sent même, dans l'ustensile central, certain cachet de l'art de Venise. L'école vénitienne comptait alors, parmi ses artistes, de très-habiles fondeurs, dont les œuvres réagirent, même au XVIIe siècle, sur les travaux de la fonte, et notre candélabre, qui

(1) On leur donne aussi et avec beaucoup plus de logique le nom de *chandeliers cornaux*, parce qu'ils sont placés aux angles ou aux cornes de l'autel.

Digitized by Google

se trouve dans l'une des églises de cette ville, nous semble contenir quelques inspirations puisées à des candélabres vénitiens d'une date antérieure.

Ici, pourrait, très-certainement, se clore notre notice, et je n'aurais rien de plus à dire, s'il ne nous paraissait indispensable de signaler, en passant, un de ces phénomènes, une de ces anomalies qui se produisirent depuis le XVIe siècle. Je veux parler de ce mélange des idées ou de l'ornementation païenne aux symboles du christianisme, mélange choquant de deux religions qui se repoussent dans l'essence, le but et les pratiques, mais que le sans-façon et la légèreté des artistes créèrent dans un moment d'enthousiasme et d'engouement pour les œuvres de l'ancienne Rome. La décoration de ces trois ustensiles est surtout de nature à nous faire connaître l'état et la force de ce courant d'idées à l'époque où ils furent conçus; aussi, prises en elles-mêmes, ces compositions accusent-elles leur origine, et celle-ci démontre, à n'en pas douter, qu'elles découlent de la forme et des dispositions de ces riches candélabres romains en bronze ou en marbre. En effet, presque toutes les parties principales s'y retrouvent; mais, comme bien l'on pense, l'ornementation et ses motifs ont dû changer. Ainsi, à l'unité logique du décor polythéiste, a succédé non-seulement la bizarre alliance des symboles païens et chrétiens, mais encore cette application blessante de tout un système de nudité, et, parfois, d'obscénité peu en harmonie avec le lieu et l'ustensile auxquels on l'introduit. Ajoutons encore que lorsqu'on examine attentivement chacune de ces compositions et lorsqu'on en sépare ou qu'on en décompose les éléments, on y reconnaît aussitôt la présence de ces mille motifs que les artistes de la renaissance avaient copiés sur les monuments romains et dont ils avaient rempli leurs portefeuilles pour les cas de besoin ou d'application. En étudiant donc ces trois compositions, se disputant toutes trois l'honneur de l'exubérance et de la surcharge, l'archéologue, si peu versé qu'il soit dans les œuvres antiques, n'a pas grand'peine à découvrir l'origine de tous ces dessins si capricieusement agencés; et les formes diverses de certains trépieds et autels, de maintes coupes ou vasques, de tels candélabres et autres fragments d'architecture ou de sculpture apparaissent aussitôt, dévoilant ainsi leur source et leur destination. Tel était, aux XVIe et XVIIe siècles, l'état dans lequel se trouvaient les artistes, et telle était surtout l'influence qui prédomina dans la composition et le décor des œuvres de l'art. Nous développerons, ailleurs, les causes particulières et vraisemblables de ce curieux, mais anormal, événement.

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

CANDÉLABRES POUR LE CIERGE PASCAL

DANS LA CATHÉDRALE, A NOYON, ETC.

Les deux ustensiles, reproduits sur notre planche, étaient destinés à porter le grand cierge que l'on allumait aux offices publics depuis le samedi de la semaine sainte jusqu'au jour de l'Ascension, et, suivant une intention mystique, dont l'origine remontait aux premiers siècles du christianisme, l'Église entendait traduire, par ce cierge, comme une espèce de symbole apparent de la résurrection de Jésus conversant, pendant quarante jours sur la terre, avec ses disciples; aussi, le clergé, en raison même de l'importance qu'il attachait à cette colonne figurative de cire, y traça-t-il, d'abord, un tableau des différentes fêtes mobiles de l'année; mais, plus tard, il se contenta de les indiquer sur une bande de parchemin ou sur une tablette que l'on y appendait.

Nous n'entrerons point dans d'autres détails, que nous présenterons un jour, sur l'origine, la nature, la forme et la décoration du cierge pascal. L'on ne traitera ici que de l'ustensile destiné à le porter, et, même, le manque d'exemples, pour esquisser son histoire, nous force-t-il à borner le cadre de cette notice à la seule description de deux spécimens.

Reportant donc à une autre époque l'ensemble des documents relatifs aux différentes espèces de supports que l'Église demanda à l'art pour cet objet, nous nous transporterons à cette date où, après avoir été séparé de l'ambon, on jugea à propos d'isoler le candélabre et d'en faire un monument à part, ce qui, du reste, apparaît, dès la fin du XIe siècle, sur certains points de la chrétienté. A la même époque, ce support acquiert déjà une richesse et un grand luxe d'ornements. L'on y employait les matières les plus précieuses : le marbre, le bronze, les mosaïques, la dorure. C'est en cet état que le XIIe. siècle nous légua l'ustensile. Peut-être, et très-vraisemblablement, en fit-on alors en fer? mais, je n'en ai point rencontré (1). Le XIIIe siècle, lui, en a exécuté de cette matière, et ses artistes, qui travaillaient le métal avec une énergique élégance, en ont composé et produit pour ce cierge, dont on ne saurait contester le mérite. Nous en publions deux exemples, qui nous paraissent dignes des plus grands éloges, et leur valeur a d'autant plus d'importance à nos yeux, qu'exécutés à des dates successives, la nature de leur travail accuse deux phases distinctes des procédés ou de la technique des ferronniers du moyen âge. En effet, celui que nous reproduisons dans la figure 1re appartient, par sa composition, son style et son rendu, au XIIIe siècle, qui créa les ferrures de Notre-Dame de Paris et d'autres œuvres non moins remar-

(1). D'autres, plus heureux, en ont pu découvrir.

Digitized by Google

quables qu'offrira notre supplément. Pour qui a l'habitude de voir, ce sont, à très-peu près, les mêmes motifs, les mêmes formes, et, conséquemment, les mêmes procédés d'exécution. Le fer y est traité au martean, à l'étampe et à la lime. — Dans le deuxième exemple, on sent que l'art a marché. Les moyens de rendre et d'obtenir diffèrent. Déjà, le modelé au marteau et à l'étampe a presque disparu. Sous un certain point, on l'y retrouve bien encore; mais, en quel état! il n'y a plus de comparaison à établir. L'artiste a supprimé cette efflorescence végétale qui constitue la valeur du premier exemple. Était-il impuissant à la produire, ou bien a-t-il voulu la légèreté et a-t-il taxé de lourdeur quelques parties des compositions du XIIIe siècle? Dans tous les cas, à part l'exécution des espèces de roses et de lis, formées de lamelles découpées et assemblées avec un certain art, tout le reste de l'œuvre ne saurait, comme valeur de travail, entrer en comparaison avec le premier candélabre.

Je ne m'étendrai pas davantage, puisqu'il n'est question ici que de vues générales; il nous suffira de dire que, devant publier les détails de ces deux candélabres dans notre supplément, nous aurons alors l'occasion d'y revenir. Je me borne donc à appeler l'attention du lecteur sur l'effet que devait produire la réunion de tous ces ustensiles joints à l'ameublement et au décor des grandes églises du XIIIe au XVe siècle, et, sur ce point, on ne saurait se dissimuler que, lorsque l'esprit cherche à se rendre compte de cet ensemble, il reste comme étourdi à l'aspect de tant de richesses. Dans cet ensemble, le métal, appliqué à des destinations déjà nombreuses, formait, par sa nature, des oppositions qui produisaient les plus heureux contrastes. Que l'on se figure l'intérieur de l'édifice à l'une de ces grandes fêtes où l'Église déploie toutes les splendeurs de sa pompe; que l'on se représente l'instant le plus solennel, lorsqu'au milieu des nuages d'un encens parfumé, le corps sacerdotal, couvert de ses plus riches vêtements, officie à l'autel dans ce mystérieux demi-jour, dont l'effet, produit par les vitraux, disparaît et s'efface presque sous l'éclat que projette tout ce monde de monuments chargés de brillants luminaires; alors, l'esprit, renseigné par l'exhumation, par la publication de tous ces meubles et de tous ces ustensiles, commence à entrevoir ce que l'édifice, avec son luxe de sculptures, de peintures et de dorures, devait offrir de magnificence, et la pensée arrive, enfin, à se rendre compte et de la pieuse ferveur des populations et du haut sentiment religieux des artistes; car, de telles cérémonies, auxquelles chacun assistait, laissaient dans le cœur des impressions profondes qui réagissaient énergiquement, mais en des sens divers, sur l'imagination des hommes, où elles portaient les plus heureux fruits.

De ces deux candélabres, l'un, *figure* 2, se trouve à l'église cathédrale, et l'autre, *figure* 1, se voit dans une cour de l'hospice de la même ville.

Digitized by Google

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

CANDÉLABRE POUR LE CIERGE PASCAL

DANS L'ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-IN-ORGANO, A VÉRONE

La présence de cet ustensile à l'intérieur de l'édifice où il se trouve, vient fournir deux documents qui me semblent avoir un grand intérêt. C'est, d'abord, la notion de sa continuité d'emploi, au XVIe siècle, — et puis celle de sa présence, même dans les églises de second ordre, deux points que nous sommes heureux d'établir. En effet, la liturgie n'ayant rien changé alors aux pratiques qui concernaient ce luminaire, on continua à faire ériger ces supports, que l'on désigne sous le nom de candélabres, et dont l'établissement avait pour but spécial de supporter le grand cierge symbolique que l'on allumait, pendant les offices, depuis le Samedi Saint jusqu'au jour de la Pentecôte. Telle est, du moins, la preuve que fournit le monument, objet de cette notice.

Mais, il faut le dire, l'œuvre de Sainte-Marie n'intéresse pas seulement par les notions qu'elle donne sur la continuité de pratiques religieuses ou relatives au mobilier ecclésiastique; elle se recommande encore par sa haute valeur comme produit de l'art et de la technique; car, envisagé en lui-même, ce candélabre n'est rien moins qu'un de ces ouvrages exceptionnels et si bien faits pour exciter vivement l'attention. Son importance nous semble même telle qu'on ne peut se méprendre sur son mérite, mérite que l'on apprécie du reste et qui se trouve fort bien justifié lorsqu'on apprend quel en fut l'auteur. Au cas que nous faisons de ce support, le lecteur comprend qu'il s'agit d'un artiste célèbre, et la vue de ce candélabre est, selon nous, bien fait pour confirmer notre dire; car, on sent que l'on est en présence d'une de ces pièces qui joint au mérite d'une composition très-remarquable celui d'une exécution supérieure et tout à fait hors ligne. En effet, le travail de la sculpture, auquel se combine le luxe de la marqueterie, est porté, là, au plus haut point possible. Or, lorsqu'on voit réunies dans un seul monument tant de qualités précieuses, et lorsqu'on les trouve appliquées, au XVIe siècle, dans l'un des édifices de Vérone et surtout dans l'église de Santa-Maria-in-Organo, un nom d'artiste, qui fut particulièrement célèbre par ses œuvres en ce genre, vient tout naturellement se présenter à la pensée, et, ce nom, quel autre peut-il être que celui de l'humble et modeste Fra Giovanni, le grand et l'habile créateur des splendides travaux d'art de cet édifice. Voici, au reste, comment Vasari s'exprime au sujet de ce monument : « Pour la même église, dit-il, Fra Giovanni sculpta, en noyer, un chandelier haut « de plus de quatorze pieds (1), destiné au cierge pascal; ce morceau est d'un tel fini, qu'il me « semble impossible de rencontrer, en ce genre, quelque chose de mieux. » — Comme l'observe très-bien notre artiste biographe, ce candélabre est, très-certainement, une chose *unique* dans le monde; car, soit sous le rapport de la *composition*, qui rappelle les formes antiques, cette passion d'alors, — soit sous celui du *décor*, qui accuse des emprunts faits aux

(1) Pour un candélabre de cette hauteur, le cierge pascal devait être assez fort; aussi, jugea-t-on à propos d'y établir un jeu de poulie afin d'en faciliter la pose.

Digitized by Google

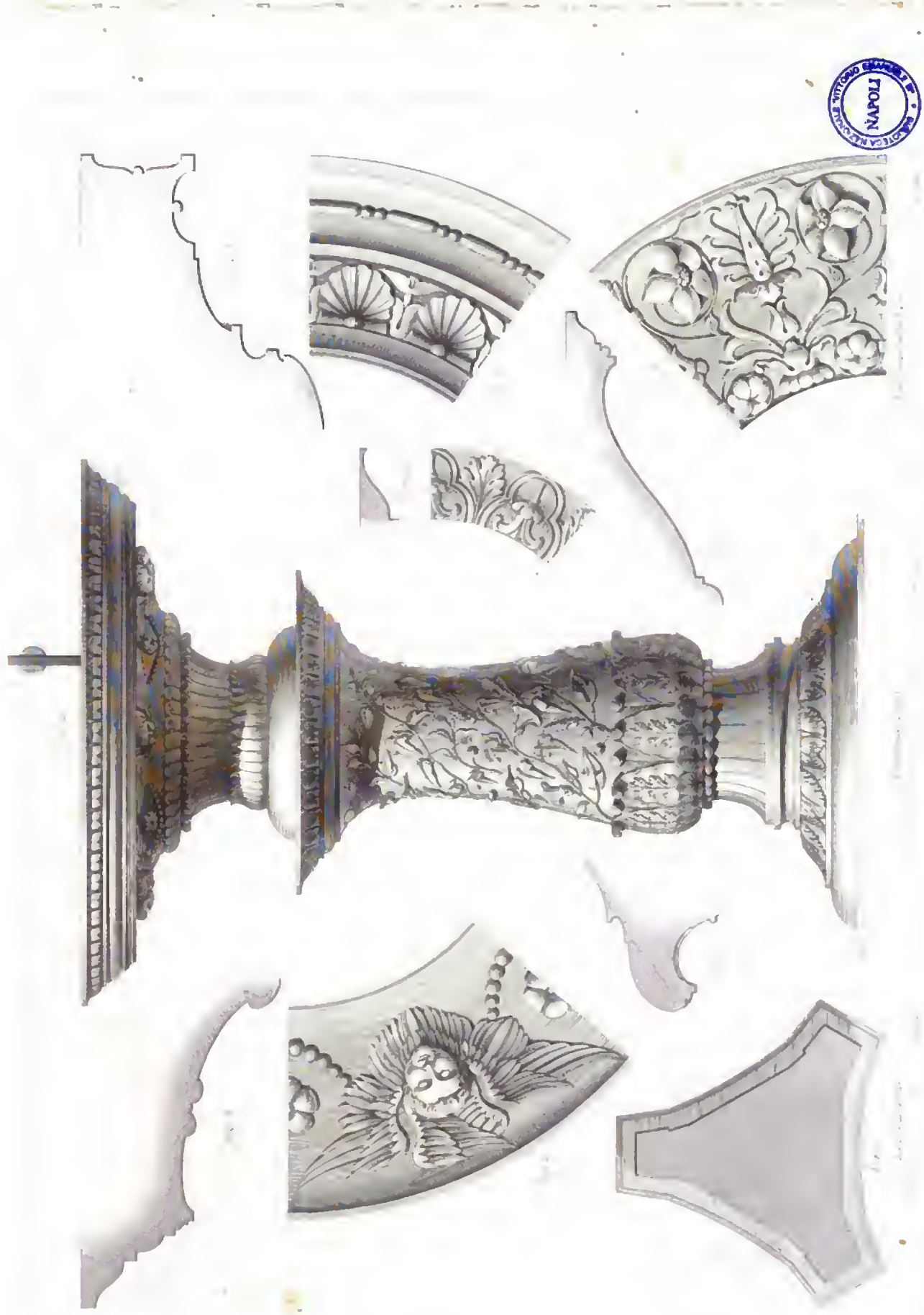
peintures des thermes et des colombaires romains, ou aux arabesques de Raphaël, le collaborateur de Giovanni, à Rome, — et soit, enfin, par son *exécution*, qui est extraordinaire, tout fait évidemment, de ce meuble, l'une des plus remarquables pièces qui aient été conçues, au XVIe siècle, par les artistes italiens.

Cette opinion émise, passons à l'examen de l'ensemble. — Comme composition, ce candélabre présente une toute autre forme que ceux de styles latin et roman, exécutés en marbre ou en pierre avec sculptures et mosaïques, de même qu'il s'écarte complétement des dispositions adoptées, du XIIIe au XVe siècle, pour ceux que l'on fit en fonte ou en fer. Sur ce point, le bon Giovanni nous a laissé une preuve incontestable de son génie et de son imagination; car, je ne sache pas qu'il ait trouvé quelque précédent en ce genre, et je ne connais ni n'ai entendu parler d'aucun candélabre, en bois, qui pût rivaliser avec celui-ci. Mais, à ces qualités ne se borne pas le mérite de l'œuvre; elle en possède encore une autre qui n'est pas moins précieuse à nos yeux, parce qu'elle révèle un autre point de la question. S'il faut, avec justice, reconnaître que presque tout, dans cette composition, appartient, comme idée, au talent de notre humble moine, nous devons avouer aussi qu'il montra une grande sagacité en donnant à ce candélabre un arrangement spécial et tout autre que pour un analogue en pierre, en marbre, en fonte ou en fer, et telle est, en effet, la différence qui frappe lorsqu'on examine celui de Sainte-Marie. Pour accomplir sa pensée, il employa surtout les masses pleines, et n'admit que peu d'évidements et de parties détachées ou saillantes, ce qui eût renfermé, pour l'avenir, trop de causes de ruine ou de brisures. Les dispositions générales, bien que pouvant s'exécuter en d'autres matières, offrent donc des formes qui appartiennent plus particulièrement à la construction et à la sculpture en bois, et cette remarque nous prouve que l'artiste comprit fort bien cette loi de l'exigence; aussi, produisit-il une œuvre d'un caractère spécial, mais où se peint tout son esprit et sa passion pour l'art.

Nous avons dit que certaines parties de ce candélabre contenaient des réminiscences antiques; cette remarque n'a rien qui doive surprendre, puisque son exécution appartient précisément à cette époque où tout ce qui avait de l'intelligence : historiens, philosophes, littérateurs, artistes, etc., se retrempaient avec passion à la source de l'antiquité. Mais, sur le terrain de l'art, cette action apparaît surtout dans la nature des dessins d'ornements, si mal dits *arabesques*, dessins dont les artistes de la renaissance s'inspirèrent dans les thermes et les tombeaux antiques, et qu'ils répandirent à profusion dans la plupart de leurs travaux. — Malgré ces emprunts, les œuvres de cette époque eurent cependant un cachet à part et tranché. Ainsi, en architecture, la disposition des petits ordres et le système de l'étagement des membres, que l'on retrouve dans notre candélabre, leur donnent une physionomie spéciale, et sont comme une caractéristique à l'aide de laquelle on peut reconnaître les monuments exécutés pendant cette période.

Nous ne nous étendrons point à faire une description que la vue de ce candélabre rendra beaucoup plus claire. Il suffit de signaler l'œuvre, de la caractériser et d'en faire connaître l'auteur, ce dont il reste à parler maintenant; mais, comme nous nous proposons de traiter, en un seul article, de son génie, de ses travaux et de la place qu'il occupe dans l'histoire de l'art, nous renvoyons à notre notice sur la sacristie de l'église de Santa-Maria-in-Organo, qui nous paraît son œuvre capitale, et dans laquelle je réunirai tous les détails biographiques et artistiques.

Digitized by Google



BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

Dessin de [illegible] de Vérone

Gravé par Bury et [illegible] Sulpis

CANDÉLABRE POUR LE CIERGE PASCAL DANS L'EGLISE DE S^TA MARIA IN ORGANO A VERONE

Détails Pl. IV

Digitized by Google

Digitized by Google

CANDÉLABRES A TROIS ET A CINQ BRANCHES

DANS LES ÉGLISES DE GAURAIN ET DE SAINT-CUNIBERT, A COLOGNE

L'établissement de ces deux espèces d'ustensiles répond à un ordre d'idées que nous exposerons dans notre supplément. Je n'aborderai donc point certaines matières qui, pour être traitées et comprises, exigent la connaissance de quelques variétés dans l'espèce. Il nous suffit, en ce moment, de constater l'emploi de ces candélabres et d'en signaler la place dans le sanctuaire où leur présence prenait rang dans le nombre, déjà si considérable, des meubles et des ustensiles ecclésiastiques.

Nous ne parlerons ici que de deux candélabres. Trois questions excitent surtout notre intérêt : leurs formes, la matière et l'art. Sur la première question, on apprendra, dans la suite, que celles-ci découlent de leur origine et de leur destination; c'est, là, un point que j'établirai lorsque nous présenterons leur histoire. — Les matières employées furent, très-vraisemblablement, au nombre de trois : le cuivre, le fer et le bois. Je ne mentionne le bois que d'après des rapports; on m'a aussi affirmé qu'il en fut fait en fer (1); quant à l'emploi du cuivre, nos exemples de Cologne et de Gaurain ne laissent aucun doute. — Reste à approfondir le chapitre de l'art. Par sa composition et par la présence de certains éléments, le candélabre de Gaurain semble appartenir à l'école des fondeurs de Tournai, dont Willaume Le Fèvre fut, peut-être, le créateur et le chef (2); mais, tout porte à croire qu'il faut en reporter la date à une époque bien postérieure aux œuvres de ce maître. Cette date, que j'estime la fin du XVe siècle, peut, cependant, n'être pas très-distante de celle du candélabre de Saint-Cunibert, dont l'exécution accuse le commencement ou le milieu du même siècle. L'origine artistique de ce dernier ustensile est encore une de ces énigmes que l'apposition d'une signature avec millésime ou la conservation de documents écrits eussent pu éclaircir (3). Contraint donc de chercher, en leur absence, quelques éléments révélateurs, nous avons observé qu'il se trouve, dans les églises de Cologne

(1) Le candélabre pour les ténèbres, qui se voit dans la cathédrale d'Osnabruck, et les couronnes de lumière pédiculées, que nous avons reproduites, suffisent, ce nous semble, pour établir que les ferronniers du moyen âge n'ignoraient pas l'art de composer des candélabres en fer. Des chandeliers funèbres et d'autres couronnes de lumière pédiculées, qui feront partie de notre supplément, en administreront la preuve.

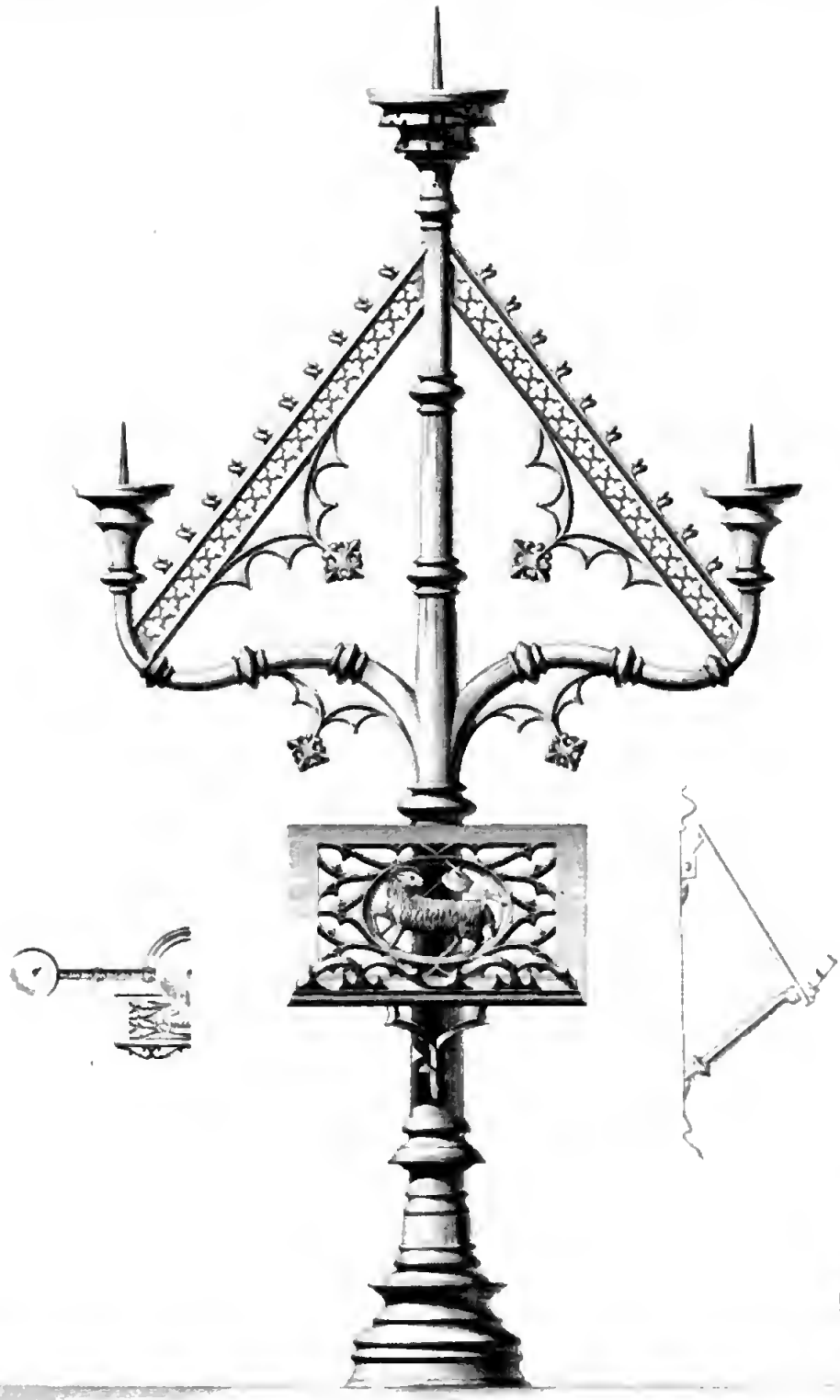
(2) Voyez notre notice sur les *Fonts baptismaux à couvercles mus par des potences.*

(3) Nous ne saurions dire assez combien il est utile de relever les inscriptions qui se trouvent sur les monuments. A défaut d'histoire écrite, ces documents-là peuvent jeter un grand jour sur certaines questions et fournir, dans certains cas, des indices précieux sur des points du plus haut intérêt, tels que : le nom de l'auteur, la date de l'exécution, le lieu de fabrique, les causes de l'origine, etc., etc.

Digitized by Google

et dans celles érigées sur un rayonnement assez éloigné, un certain nombre de pièces en fonte de cuivre dont le caractère pourrait faire croire à un centre de fabrication d'où sortit le candélabre de Saint-Cunibert. La présence, sur ce point de l'Allemagne, de ces produits de la fonte tendrait à faire supposer qu'il y eut là, comme à Dinant, à Bouvignes et à Tournai, dans la Belgique, un ou plusieurs ateliers d'où s'exportaient, dans des localités plus ou moins distantes, les diverses pièces du mobilier civil ou ecclésiastique. C'est encore une de ces obscures questions que la haute science des archéologues allemands s'efforcera de résoudre, un jour.

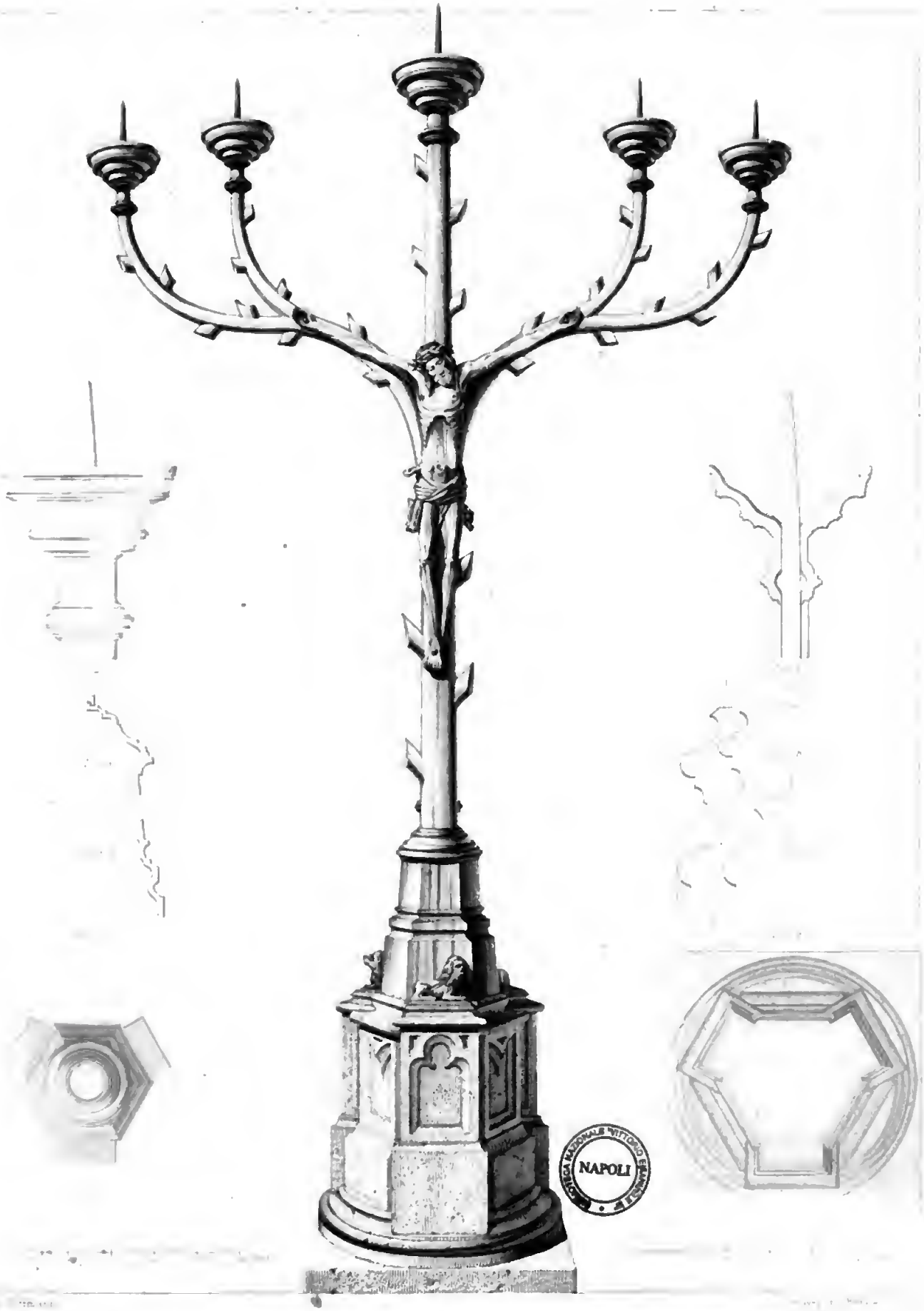
Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

CANDÉLABRE A SEPT BRANCHES

DANS L'ÉGLISE DE LÉAU

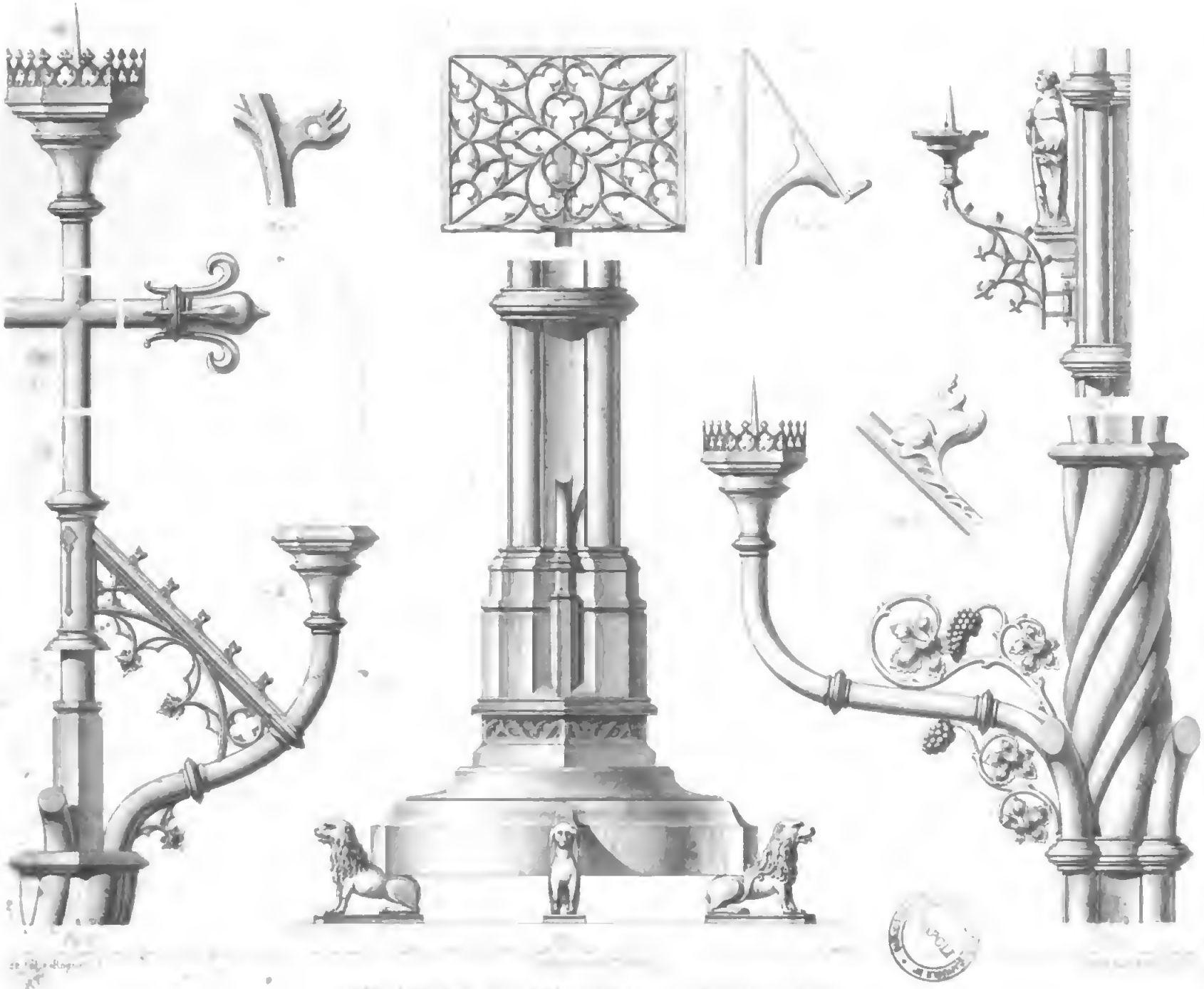
Trois formes, aussi variées que distinctes, furent données à cette classe d'ustensiles. — La première procède du type primitif, c'est-à-dire du candélabre du temple de Jérusalem, dont les Romains nous ont laissé, dans les sculptures de l'Arc de Titus, une copie plus ou moins fidèle. Ici, le monument est composé d'un pédicule supportant ou donnant naissance à une tige verticale, d'où s'élancent, à droite et à gauche, six branches ou autres tiges courbes et s'arrêtant sur une seule et même ligne. Le luminaire est placé à leur extrémité. — La seconde variété présente une différence notable. Le pédicule se retrouve encore; mais, les branches ont été disposées autour de la tige centrale, dont l'extrémité supérieure est ou de la même hauteur ou plus élevée que les autres; — enfin, la troisième espèce s'écarte encore plus, comme composition, des deux types précédents. On a disposé le luminaire sur une poutre horizontale, qui est soutenue par deux supports verticaux en forme de piliers ou de colonnes.

C'est aux monuments de la deuxième classe ou espèce que se rattache le candélabre de Léau. Son ensemble affecte d'abord une forme de pyramidation, puis il nous paraît offrir une autre particularité également digne de remarque; je veux dire que cet ustensile, indépendamment de sa destination comme *candélabre à sept branches*, servait encore, selon les besoins et par la disposition de sa tige centrale, de *candélabre pour le cierge pascal*, ce qu'indiquerait, suivant nous, la présence d'un lutrin, destiné sans doute au chant de l'*Exultet*.

Le candélabre de Léau est certainement une des œuvres les plus considérables de la fonte flamande au XVe siècle. Mais, a-t-il été produit à Dinant, qui est peu éloignée de cette ville, ou bien doit-on l'attribuer à l'école de Tournai? Je ne puis le dire; car, en consultant mes notes, je n'y ai trouvé aucune copie d'inscription, et cela m'a d'autant plus surpris que plusieurs autres candélabres en possèdent, et il m'étonne qu'un ouvrage de cette valeur n'ait point été signé. Quoi qu'il en soit, j'appelle sérieusement l'attention sur cette magnifique pièce du mobilier ecclésiastique, parce qu'elle occupe une place très-importante dans la classe des ustensiles propres au luminaire, et parce qu'on doit y voir encore un des beaux résultats de la fonte monumentale vers la fin du moyen âge.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

CANDÉLABRE POUR LES TÉNÈBRES

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A OSNABRUCK

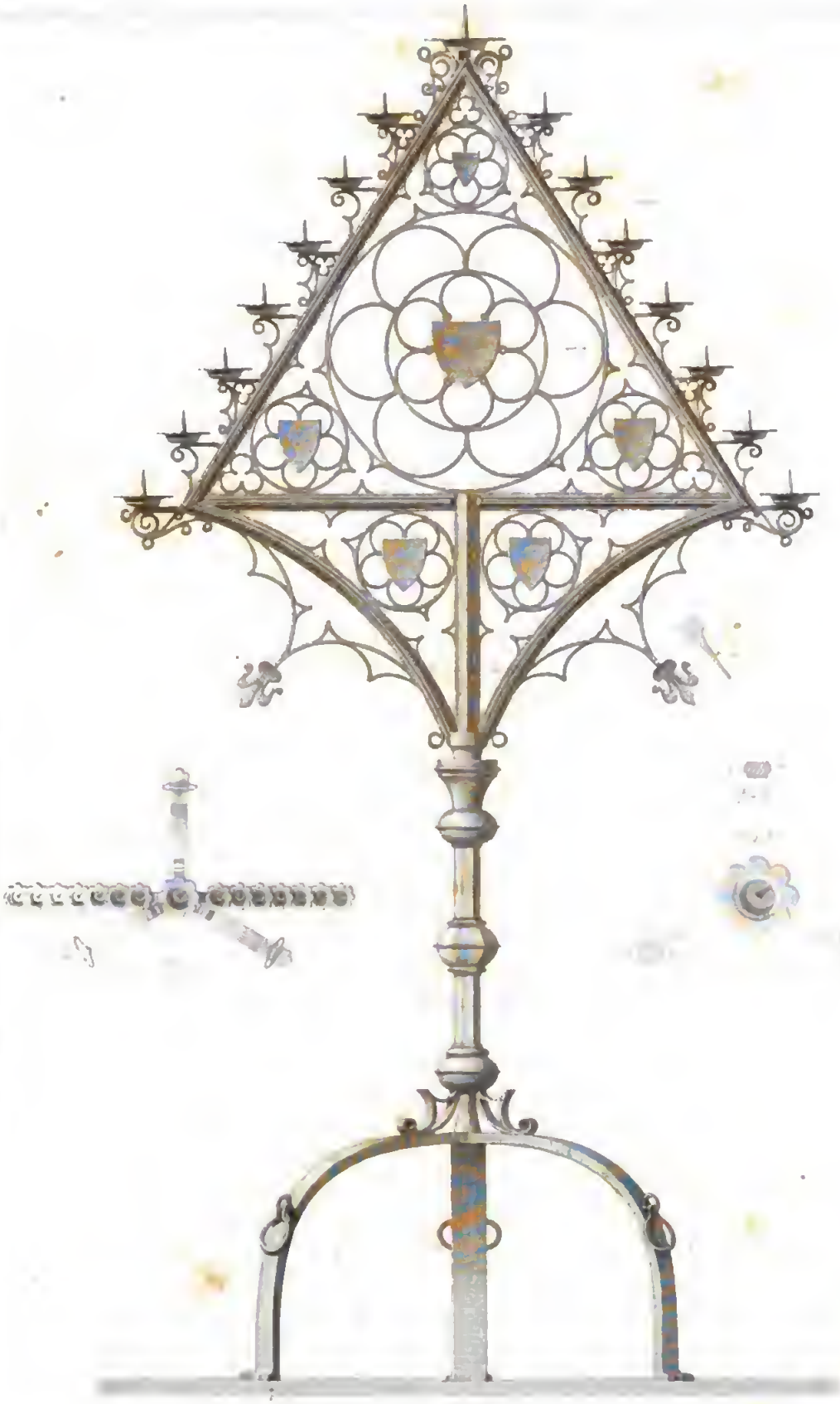
L'étude de l'œuvre à laquelle je consacre cette notice, révèle l'application du fer à l'établissement de l'un des nombreux ustensiles affectés au luminaire ecclésiastique : je parle de celui qu'on désigne sous le nom de *candélabre pour le chant des Ténèbres*. — Ce n'est pas le lieu d'entrer en des détails sur l'origine, l'histoire, les formes, l'art et les particularités qui s'y rattachent; on les abordera plus tard, lorsque nous publierons, dans notre supplément, quelques autres exemples de la même famille. Cette réunion provoquera, par la comparaison, maintes remarques sur les différents points de la nature, du décor, ainsi que des matières employées; questions diverses qui exigent la connaissance d'un certain nombre de spécimens et dont la vue rend bien mieux compte que la plus claire et la plus détaillée de toutes les descriptions. Reportant donc l'exposé de ces matières à une époque ultérieure, nous ne dirons ici que quelques mots du candélabre d'Osnabruck. On comprend, au reste, qu'il nous était impossible de réunir, en deux cents livraisons, une suite de monographies, *absolument complètes*, sur les nombreux monuments dont la création ou l'origine traduit tout autant de faits relatifs aux coutumes du moyen âge. En présence de leur multitude, nous avons dû faire un choix, et, pour la plupart, nous nous sommes même bornés à ne reproduire qu'un seul spécimen, remettant à une autre suite les exemples qu'il faut connaître afin d'avoir une idée générale, c'est-à-dire historique et archéologique, de chaque classe ou famille. Malgré sa défectuosité, un tel système ne nous en a pas moins offert cet avantage, qu'il a jeté une plus grande variété dans les matières, en même temps qu'il nous a permis d'aborder un nombre plus considérable de sujets; car, en nous limitant au mode des monographies complètes, il en serait résulté des groupements qui eussent absorbé notre livre, et cette condition aurait pu ne pas plaire à nos lecteurs. Par ces motifs donc et bien qu'ils aient leur côté blâmable, nous nous en sommes tenus à la détermination prise.

Cette communication faite, je reviens, mais pour en parler succinctement, à l'objet de notre notice. — Le *candélabre pour les Ténèbres* est un ustensile religieux dont l'Église ne se sert qu'en un certain temps de l'année, pendant les jours de la semaine sainte, et sa destination ou son office n'est autre que de porter un nombre de cierges que l'on éteint successivement à la fin de chacun des psaumes chantés à l'office dit des Ténèbres. Originairement, cet ustensile n'était point une œuvre de luxe, puisque ce n'est qu'aux derniers temps du moyen âge que l'on appela l'art à son exécution. Celui d'Osnabruck appartient au XVe siècle et fut exécuté en fer. Sa composition ou sa forme puise évidemment sa source dans son emploi; elle nous semble assez heureuse, et plus heureuse même que d'autres variétés de la

Digitized by Google

même famille. L'ensemble comprend deux parties : l'une, affectée aux cierges, et, l'autre, destinée à les porter. Certains ustensiles, que nous publierons, tendraient à faire croire que l'auteur de ce candélabre a pu emprunter l'idée du support ou du pied à d'autres monuments consacrés au luminaire religieux; la disposition même du triangle fut quelquefois employée dans des pièces d'une nature analogue, mais d'une autre manière, et l'artiste ferronnier voulut la modifier ici. Au reste, le système choisi pour le raccordement au pied est un des moyens les plus généralement usités dans l'art des derniers siècles du moyen âge; quant à l'arrangement des lumières, il me semble convenable surtout avec le parti pris du triangle. — Reste à parler de la décoration. Les motifs en sont puisés dans ceux de l'architecture contemporaine, et s'exécutaient, on ne peut plus facilement, avec le fer. Des écussons, répartis sur divers points de cette composition, porteraient à croire que cet ustensile a dû être donné par quelque personnage dont ils reproduisaient les armes peintes, et cette observation tendrait à admettre qu'à l'exemple de la couronne de lumières pédiculée de Chapellé-à-Wattine et d'autres pièces, ce candélabre a pu recevoir, à l'origine, le luxe de la peinture (sans doute noire) et de l'or. — Des anses mobiles, établies sur sa base, prouvent qu'il ne restait point à poste fixe, et que, le temps de la semaine sainte passé, on le transportait dans un dépôt d'où on le tirait l'année suivante, à la même époque, pour lui faire remplir le même office. — Dans la notice générale, j'indiquerai sur quel point on le plaçait.

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

COURONNES DE LUMIÈRE PÉDICULÉES (1)

DANS LES ÉGLISES

DE LIERRE, TOURNAI, YPRES, ETC.

Jusqu'ici, nous n'avons vu, pendant la dernière partie du moyen âge, que l'emploi de grands cierges ou de grands supports destinés à les fixer, et ces monuments avaient pour but de consacrer le souvenir d'actes relatifs à l'histoire du christianisme, symbolisés même, pour quelques-uns, dans le nombre plus ou moins considérable des cierges employés.

Maintenant, il convient de dire que l'Église, qui fit un si grand et si magnifique usage du luminaire, ne le restreignit pas à cette seule fin; elle s'en servit encore pour d'autres destinations et sous plusieurs autres formes que nous devons faire connaître.

Mais, en abordant ce nouveau chapitre, il faut avouer que nous quittons l'étude des pièces de grande proportion pour passer à celle d'objets d'un ordre inférieur. L'Église, qui rendait à la fois des hommages à Dieu et aux saints, avait compris, au point de vue de la pompe ou à celui du simple culte, tout ce qu'on pourrait tirer de l'élément lumineux, réduit à des proportions modestes, et combien il serait facile, par des combinaisons, d'arriver, en des jours de fêtes, à obtenir des effets saisissants dont il ne nous est plus donné d'apprécier la splendeur. Cette nouvelle attribution départie à la lumière, le clergé n'hésita point à l'appliquer, comme signe d'honneur, à diverses pratiques ou destinations qui avaient, chacune, leur nature. Ainsi, l'on en fit et un hommage particulier et une manifestation splendide, d'où il résulta que le luminaire devint, suivant les circonstances, tantôt honorifique et tantôt solennel : — honorifique, lorsqu'on s'en servait isolément ou en petite quantité à la glorification de Dieu ou au culte particulier des saints; — solennel, quand il s'employait, à profusion et sous toutes les formes, à la

(1) L'histoire du luminaire ecclésiastique est encore une de ces études qui, en raison même du nombre des monuments qu'elle comporte; exige un développement assez étendu; aussi, doit-elle, pour être fructueuse et complète, embrasser l'analyse d'un grand nombre d'œuvres, considérées à la fois et sous le rapport de leur destination et sous celui de leurs formes multiples. Or, cette notion nous porte à conclure qu'on ne saurait, dans une semblable entreprise, se contenter de la publication de quelques monuments, mais qu'il faut au contraire, et comme en tout d'ailleurs, réunir de nombreux types dont l'ensemble permettrait d'en saisir, d'une part, l'origine, la destination ou les usages divers, et de déterminer, de l'autre, l'infinie variété de dispositions que surent donner les artistes à chacune des différentes espèces ou familles.—Peu de chose, quant à l'art, a été entrepris sur la question du luminaire ecclésiastique; et, bien qu'on ait, çà et là, publié quelques planches ou mémoires, rien, comme corps complet d'étude et au point de vue de la coordination, n'a été présenté jusqu'ici. Cette lacune laisse donc un grand vide dans les travaux historiques. De nombreux voyages, consacrés à la recherche des éléments qui constituaient naguère la décoration ainsi que le mobilier des églises, nous ont assez souvent fourni la découverte de monuments en ce genre, et le nombre de nos conquêtes forme déjà un ensemble tel, qu'il nous a semblé utile d'en commencer, dès aujourd'hui, la publication. A l'aide de ces documents, nous essayerons ce que d'autres n'ont pu faire : mais, nous devons cet'e pro-

Digitized by Google

pompe des grandes cérémonies chrétiennes. Telle fut la destination du petit luminaire. Dans le premier cas, il traduisait une marque de respect envers la majesté divine ou quelque saint patron; dans le deuxième, c'était comme un signe d'allégresse manifestée dans le temple, où prêtres et fidèles s'assemblaient pour prier; mais, en ces jours de fêtes, il empruntait à la fois les deux significations, c'est-à-dire qu'il était en même temps honorifique et solennel.

Établi sur de telles bases, l'emploi de ce petit luminaire dut, fort vraisemblablement, susciter la pensée d'appeler l'art à sa disposition dans la basilique, et l'on peut admettre que, dès lors aussi, l'Église se préoccupa de cette question. Tout porte à croire, en effet, que, du moment où cette décision eut été prise, les artistes, prêtres ou laïques, rivalisèrent et firent des efforts de génie pour créer des compositions et des formes qui s'adaptassent le mieux à chacune de ses destinations; et, de là, naquit, il nous semble, cette variété d'œuvres spécialement destinées à sa distribution dans le temple, et dont le moindre monument réunit presque toujours les qualités précieuses de composition, de goût, de convenance et de décoration. Et dire que tout cela ressortait d'une pensée bien simple, mais que l'Église et l'art avaient fécondée : l'usage de la lumière consacrée à la glorification de Dieu et des saints, soit aux grandes solennités chrétiennes ou pendant les jours ordinaires de la vie!...

Il résulte de ces considérations qu'indépendamment du candélabre pour le cierge pascal et de ceux à trois, cinq et sept branches, qui portaient, en mémoire peut-être de grands faits catholiques, des cierges de grande proportion, l'Église créa aussi, pour d'autres desseins, toute une série de petits ustensiles où l'élément lumineux fut employé dans des conditions beaucoup plus restreintes, et dont la nature ainsi que les formes répondaient à des besoins et à des usages divers.

Ces faits posés et ces considérations déduites, il conviendrait de faire connaître les différentes espèces de monuments auxquels cette sorte de luminaire donna surtout naissance. Déjà, l'on pressent qu'elles furent très-variées, et l'on prévoit même que chacune d'elles avait sa destination particulière; ce dont on acquerra la preuve. Mais, sans entrer dans des détails qui trouveront leur place ailleurs, il nous paraît plus utile de dire ici quelques mots, non des formes qui seront traitées plus tard, mais bien des divers genres d'application. Trois modes distincts semblent avoir été plus spécialement adaptés à son fonctionnement : le système fixe, — le système mobile ou de suspension, et, enfin — le système d'applique aux parois. Nous rangeons, dans la première catégorie, les couronnes pédiculées et certains

fession de foi : que nous n'entendons traiter que de la partie purement relative à l'art, laissant aux liturgistes, qui connaissent les sources, tout ce qui concerne la recherche des textes. Quelque bornée que soit cette étude, nous avons néanmoins toutes raisons pour croire qu'elle offrira un assez grand attrait; car, indépendamment de l'intérêt qui s'attache aux matières inédites, elle appellera encore l'attention sur une famille de monuments à peu près inconnus, et leur connaissance deviendra comme autant de révélations projetant tout à coup la lumière sur une série de questions aussi neuves qu'imprévues. — Puissent nos efforts réaliser ce que nous avons entrepris, et puisse surtout notre bonne volonté obtenir du lecteur cette indulgence dont nous avons tant besoin; car, l'un des premiers, si ce n'est même le premier, nous abordons une terre dont quelques explorateurs ont à peine examiné certains points, et, animé de cet esprit d'entreprise, que couronne parfois le succès, nous allons pénétrer plus avant afin de conquérir, s'il se peut, des notions propres à l'élucidation de maint problème d'histoire et d'archéologie; documents qui ouvriront aux antiquaires toute une nouvelle série d'études dans une classe de monuments dont le nombre ainsi que la variété paraissent avoir été fort considérables pendant le moyen âge. — Limitant ici notre travail à l'examen d'une seule famille, on ne doit considérer la présente notice que comme l'un des chapitres d'une monographie que nous nous proposons d'établir dans cet ouvrage.

Digitized by Google

appareils d'illumination ; l'intermédiaire comprend les couronnes suspendues et les lustres ; et, à la dernière, se relie toute la classe des potences.

Un seul de ces systèmes, le premier, s'applique plus catégoriquement à l'étude que nous avons entreprise, et c'est, en effet, celui sur lequel nous appelons l'attention du lecteur. Avant d'examiner la famille des monuments qui s'y rattachent, nous allons, pour élucider la matière, réunir quelques notions relatives à l'origine et à la destination de la lumière, considérée comme symbole dans les pratiques de la religion chrétienne.

Personne n'ignore combien furent nombreux les usages auxquels l'Église affecta ce brillant fluide, et tout le monde connaît le sens qu'elle y attacha lorsqu'elle l'introduisit dans les cérémonies du culte. Selon ses vues, c'était moins un éclairage proprement dit qu'une illumination honorifique et pompeuse ; en d'autres termes, elle l'adopta, non pour suppléer à l'absence du jour, mais comme un éclatant et pieux hommage rendu par les hommes à la gloire de la majesté divine, et qu'elle traduisait, suivant les circonstances, à l'aide d'une plus ou moins grande quantité de lumières.

« Que ces lumières nombreuses, et souvent entretenues le jour aussi bien que la nuit, fussent, dit un de nos plus doctes antiquaires (¹), une figure de la foi chrétienne qui doit éclairer dans les œuvres ou un témoignage de joie.... il ne m'importe en ce moment ; je ne m'occupe que du fait, et l'on verra qu'il s'est continué sans interruption. Du reste, je ne prétends pas établir que ce fut une invention chrétienne. L'Église a consacré, par l'usage qu'elle en a fait, nombre d'actions et de coutumes qui devinent leur naissance à la nature humaine tout simplement ; et quand certains esprits chagrins lui ont reproché, parfois, d'avoir fait des emprunts au paganisme, autant valait l'accuser d'avoir pillé l'humanité. Ainsi, je pourrais prendre, dans l'antiquité classique, maint exemple de feux, de flambeaux et d'illuminations, même durant le jour, en signe de réjouissance ou d'honneur rendu à quelque personnage. Quant à l'époque chrétienne, on amoncellerait aisément les citations si l'on voulait montrer l'emploi fait des lumières (cierges ou lampes) dans les cérémonies ecclésiastiques ; mais, il ne faut abuser de la facilité d'une proposition si aisée à soutenir. »

Les documents abondent, en effet, qui prouvent que, dès une époque fort ancienne, le luminaire joua un grand rôle dans les pratiques du culte catholique, et leur contenu dit même que, vers une certaine date, son emploi reçut une extension telle qu'il ne fut plus seulement consacré à la gloire de Dieu, mais qu'on l'introduisit encore dans des cérémonies dont la nature avait plus spécialement un caractère civil : Sur ce point, ajoute l'archéologue précité, « — les témoignages se multiplient et acquièrent des proportions quasi énormes : si bien qu'au baptême de Théodose-le-Jeune, on nous parle d'un spectacle assez éclatant pour pouvoir être comparé à la descente du firmament sur la terre (²). Je sais bien qu'il faut tenir compte de l'emphase du siècle et se rappeler, en outre, que c'était une solennité à la fois religieuse et politique, en quelque façon, à cause de l'empereur, qui en était comme l'objet ; de sorte que les magnificences du palais se mêlaient à celles de l'Église, ainsi que, plus tard, au couronnement ou aux funérailles des princes byzantins. Mais, je puis remarquer que les flambeaux ont

(1) Le R. P. Cahier, dans les *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature ;* Tome III, page 2.

(2) Marc. Gaz. *Epist. ad Arcad.* (*ap.* Baron., A. 401, XXVIII) : « *Præcedebant patritii illustres et omnis dignitas cum ordinibus militaribus, omnes portantes cereos ; ut putarentur astra cerni in terra.* »

Digitized by Google

constamment une grande part dans toutes ces fêtes (1), et que le *fleuve de feu* dont parle saint Grégoire de Nysse (2), en décrivant sa rentrée dans son église, ne peut point s'expliquer par une solennité impériale (3). »

Cet éclat d'une illumination, destinée à rehausser la pompe des cérémonies, ou bien la faible lueur d'un modeste luminaire, brûlant aux heures sans offices et durant le silence de la nuit, paraissent n'avoir eu, d'abord, d'autre but que de rendre un hommage perpétuel à Dieu, et cette induction ressort de la teneur même des textes.

Cependant, quoique cet usage ait été presque généralement établi dès l'origine du christianisme, il est quelques documents qui tendent à nous faire croire que, dès cette époque aussi, le luminaire fut encore affecté à une autre destination. Plusieurs passages d'écrivains sacrés autoriseraient à admettre que cet acte de glorification, qui avait été départi par l'Église et par les fidèles à la majesté divine, se vit encore employé, comme culte et comme témoignage de respect, sur les lieux où avaient été déposés les corps des grandes illustrations chrétiennes. Saint Jérôme affirme que, dans tout l'Orient, on entretenait des flambeaux devant les reliques des martyrs. Mais, en veut-on d'autres preuves? on les trouvera dans les écrits des plus anciens auteurs, et ces attestations suffiront, ce nous semble, pour démontrer que cette pratique ou que cette autre destination fut, dès lors, en vigueur dans l'une et l'autre partie du monde. Le mémoire du savant ecclésiastique, où nous avons fait quelques emprunts, va nous fournir encore une partie de celles que sa vaste érudition et ses profondes recherches lui ont déjà fait découvrir. « Saint Paulin, auquel nous recourrons souvent à cause des nombreux détails que renferment ses vers, prouve abondamment, par ses descriptions, que l'Occident n'était guère en arrière de l'Asie en fait d'illumination pour les reliques des martyrs et pour les autels (4); aussi, est-ce, en complétant l'édition de ses œuvres, que Muratori a cru devoir s'étendre sur ce point. — Mais, pour la Gaule, où était né Vigilantius,

(1) Corrip. *in laud. Justini*; libr. II, v. 8. sqq.:

« Ilicet angelici pergens in limina templi,
Imposuit pia thura focis, cerasque micantes
Obtulit, etc. »

t. *ibid.* V. 70. sq. :

« Plurima præterea verbis clementibus orans,
Oblatis ceris altam remeavit in aulam. »

It. *libr.* IV, v. 315. sqq. :

« Plurima votorum sacravit dona suorum,
Immensoque pium ditavit munere templum.
Obtulit et ceras, etc. »

It. *libr.* III (funérailles de Justinien), v. 8. sqq.

« . . . . . Vasa aurea mille,
Mille columnarum species, argentea mille
Quæ superimpositis implebant atria ceris. »

Cf. Reiske, *Ad. Constantin. Porphyrog. De Cerimon.*, Tome II, page 59, 250, 464..... L'usage des processions avec des cierges (surtout en témoignage de réjouissance et d'actions de grâces), a été fort étendu dans le christianisme. Aux exemples cités par Reiske, je me borne à joindre celui des habitants d'Édesse, lorsqu'à la fin du Ve siècle, Anastase abolit l'odieux impôt connu sous le nom de *Chrysargyre*. Cf. Assemann. *Bibl. orient* ; Tome I, page 268.

(2) Gregor. Nyss., *Epistol.* III (*apud* Galland., Tome VI, page 808). Cf. *Concil. Ephes.* (Coleti, Tom. III, 1103), etc.

(3) *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature* ; Tome III, page 3.

(4) *D. S. Felice, nat.* III, v. 99, sqq. (Ver. 1736, p. 385) :

« Clara coronantur densis altaria lychnis,
. . . . . .
Nocte dieque micant. Sic nox splendorque diei
Fulget; et ipsa dies cœlesti illustris honore,
Plus micat innumeris lucem geminata lucernis. »

It. *Nat.* IV, V. 389, sqq., page 625 :

« . . . . . Tectoque superne
Pendentes lychni spiris retinentur ahenis,
Et medio in vacuo laxis vaga lumina nutant
Funibus; undantes flammas levis aura fatigat. »

Digitized by Google

Sidoine Apollinaire raconte que, dans la basilique de Saint-Just, à Lyon, la quantité des flambeaux autant que la presse du peuple l'avait mis hors d'haleine (1); — et, à quelque temps de là, Fortunat répète, sans probablement s'en douter, l'expression d'*étoiles descendues sur la terre* (2), que nous avons rencontrée au sujet du baptême de Théodose le Jeune (3). — J'omets bien des faits et écarte avec soin tous ceux qui prêteraient à la moindre contestation, pour que la défaveur, plus ou moins méritée par un texte, ne rejaillisse point sur les autres. Mais, on doit voir qu'au point où nous en sommes venus, il n'est plus possible d'établir, sur le moindre fondement, une distinction entre contrée et contrée, et l'on pourra désormais prendre à peu près pour toute la chrétienté ce qui sera dit de l'une de ses provinces. Je puiserai donc dorénavant mes autorités indistinctement soit chez les Pères grecs, soit parmi les écrivains latins. Ainsi, que ce soit Athanase se plaignant de ce que les infidèles, introduits dans l'église d'Alexandrie par les Ariens, y aient dérobé l'huile et emporté les cierges pour les brûler devant leurs idoles (4), — ou saint Chrysostôme parlant des flambeaux et des chants avec lesquels l'Église célèbre les funérailles des siens, pour nous apprendre à mépriser la mort.... (5), — ou saint Grégoire de Tours témoignant, en maint endroit, des offrandes de cierges ou de lampes, faites aux lieux révérés par les fidèles (6); — ou Bède rappelant, comme chose familière à tout le monde, les illuminations des fêtes ecclésiastiques (7), — il doit être entendu que ces diverses indications, de quelque lieu qu'elles partent, ont une valeur universelle, ou peu s'en faut (8). Aussi, comme il est arrivé en bien d'autres pratiques commencées par la ferveur et devenues, dans la suite, obligatoires, le zèle des peuples on vint bientôt à transformer cette coopération des laïques aux frais du culte divin en une grave obligation de conscience; si bien que le moine Albéric, dans le récit de cette vision, où il semble préluder à l'*Enfer* de Dante, traite, à peu près comme une païenne et une scélérate, certaine princesse qui, jamais durant sa vie (outre autres énormités) n'avait contribué en rien au luminaire de l'Église. — Or, ces lumières n'avaient pas seulement pour objet d'honorer la présence réelle de Notre Seigneur au sacrement de l'Eucharistie; c'était aussi *pour les reliques et pour les saintes images* devant lesquelles on tenait à faire veiller ces témoins de la piété populaire (9). — Les pauvres aimaient à faire ce genre d'offrande proportionné à leur mince for-

(1) Sidon. Apollinar. *Epistol.* v. 17 : « De loci sane turbarumque compressu, deque numerosis luminibus illatis nimis anheli. »

(2) Venant. Fortunat. *Opp. libr.* V (édit. Luchi, page I, 166) :

« Undique rapta manu lux cerea provocat astra
Credas ut stellas ire trahendo comas, etc. »

(3) *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature;* Tome III, page 3, note 6.

(4) Athanas., *Encycl. ad Episcopos*, c. IV. (Patav., Tome I, 90).

(5) Chrysost. *in Epistol. ad Hæbreos*, IV, n° 5 (Tome XII, 48). Cf. *in S. Phocam*, n° 4 (tome II, 705); et *in Matth.* I, n° 4 (Tome VII, 519), etc.

(6) Gregor. Turon. *de miracul. S. Martini*, I, 18 (édit. Ruinart, page 1019, 59); et *passim*.

(7) Bed. *de tempor. ration.*, cap. XXXI, alin. 24 : « ..... Quod hoc probabitur templo. Intrabis noctu in aliquam domum prægrandem, certe ecclesiam, longitudine, latitudine et altitudine præstantem, et innumera lucernarum ardentium copia, pro illius cujus natalis est martyris honore, repletam; inter quas duæ maximæ ac mirandi operis, pharis suis quæque suspensæ ad laquearia catenis, etc. »

(8) *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature;* Tome III, page 4 et 5.

(9) Cf. German. Constantinop. *Epistol.* (Ap. Coleti, *SS. Concil.*; Tom. VIII, 965). — *Concil. Toletan.* (A. 597) can. 2 (*Ibid.* Tom. VI, 1335).—*Concil Aquisgran.* II. (A. 836), can. 29 (Ibid. Tom. IX, 853), etc.—Je suis très-porté à croire

Digitized by Google

tune (1); et les riches donnaient des lampes précieuses ou fondaient, pour un temps plus ou moins long, souvent même à perpétuité, quelque revenu destiné à l'entretien du luminaire (2)... Ainsi le testament de saint Perpétue, évêque de Tours (en 474), règle que, des rentes d'une terre laissée à son église, on fournira à la dépense d'une lampe, toujours ardente (si ce n'est de plusieurs), devant la tombeau de saint Martin... (3). — Jean Moschus, qui écrivait, au VIIe siècle, des faits parfois très-antérieurs à son époque, parle d'une lampe maintenue allumée sans interruption devant une image de la Mère de Dieu (4). — A Moissac, en Quercy, deux cierges brûlaient constamment devant l'autel de saint Pierre, et cela était censé remonter jusqu'aux premiers mérovingiens (5). — Un acte de Charles le Chauve (6) confirme la donation de quelques fonds de terre destinés à faire les frais d'une lampe perpétuelle (ou des lampes : *ad luminariam continuandam*) près du sépulcre de saint Martin, où nous avons vu que cette fondation n'était pas la première... (7).

L'établissement des lampes et des cierges, qui devaient brûler constamment devant certains autels ou certaines images, était donc une pratique dont l'origine remontait presque à l'établissement du christianisme, et cette coutume se perpétua, de siècle en siècle, à travers les âges; aussi, trouve-t-on, dans les textes, de nombreux documents relatifs à cet objet. L'un des plus anciens et des plus intéressants est, à coup sûr, la donation d'un bois d'oliviers, faite par le pape Grégoire II, pour l'entretien des lampes disposées autour du tombeau de saint Pierre. « Par cette bulle, ce pape n'a fait qu'assurer des fonds spéciaux pour la conservation d'un usage qui était déjà très-ancien. La coutume d'allumer des lampes près des tombeaux est un de ces usages, non point païens par eux-mêmes, mais existant chez les païens, que le christianisme adopta en les dégageant de toute superstition. Cet éclairage, qui était à la fois un emblème de la lumière divine et une marque de respect, devait être particulièrement utile auprès des sépulcres des martyrs, où les premiers fidèles se réunissaient pour prier (8). On doit croire que, dès cette époque, on a entretenu habituellement des lampes dans la grotte sépulcrale de saint Pierre, non-seulement à raison de la vénération spéciale dont elle était l'objet, mais encore parce qu'elle était très-fréquemment visitée... Les monuments du IVe siècle montrent la généralité de cet usage par rapport aux tombeaux des martyrs. La liste des dons que Constantin fit à la basilique vaticane, énumère les fonds de terre qu'il assigna, dans diverses provinces de l'empire, pour l'en-

que, quand les expressions des anciens textes en ce genre semblent se rapporter au Saint-Sacrement, il s'agit d'honorer le lieu où se célèbre le saint sacrifice plutôt que d'attester la conservation habituelle de l'Eucharistie, puisque d'autres témoignages seraient contraires à cette dernière explication.

(1) *AA. SS. Belgii;* Tome III, 360. « Nonnulli quibus metalli copia aut pretiosæ vestis ornamenta defuere, cereos aut sumptum latesi cinctum obtulerunt. » — *It. ibid.*, 479. « ... Rebus pauper..... pene nihil aliud reperire potuit quam.... candelam.... quam dirigens postulavit.... quod accensam ante sacrum sepulcrum poneret.. » — *Pseudo-Augustin.* (Cæsar.?) *Serm.* 265 (*App.*, Tome V, 436): « Qui possunt, aut cereolos aut oleum quod in cicindelibus mittatur exhibeant. »

(2) S. Chrysostome (*in Matth.*, L. n° 4; Tome VII, 548, sq.) reproche à certains fidèles leur oubli des pauvres, qui ne saurait être excusé, dit-il, par les présents fastueux faits aux églises.....

(3) *Testament. Perpetui*, ap. D'Achery, *Spicileg.*; Tome V, page 106 : « Oleum... pro sepulcro... indeficienter illustrando. »

(4) *Prat. Spiritual.*, cap. 180.

(6) *Bibliotheque de l'Ecole des Chartes*, IIIe *Série*, Tome I, p. 96, suiv.

(8) Martene, *Ampliss. Collect.*; Tome I, page 119, sq.

(7) Le R. P. Cahier, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*; Tome III, pages 5 et 6.

(8) Voy. *Acta Martyrum*, *passim*.

Digitized by Google

tretien du luminaire de cette église (¹); il y en avait quelques-uns, notamment en Asie et en Égypte, qui étaient spécialement destinés à fournir l'huile et les parfums... A l'époque de Grégoire II, des provinces, où se trouvaient situés des biens de l'église de Saint-Pierre, avaient été enlevées par les barbares à l'empire romain : le mauvais vouloir de l'empereur iconoclaste Léon l'Isaurien et l'irritation de la cour de Byzance contre Grégoire II, qui devenait souverain de Rome par la force des choses avec le consentement du sénat et du peuple, rendaient au moins très-précaires les revenus des dotations enclavées dans les provinces qui restaient soumises au sceptre impérial. Il paraît même, par quelques mots de l'acte précédemment cité, que divers particuliers avaient profité du bouleversement de l'Italie pour usurper les fonds de terre dont il exigea la restitution. Ce fut donc pour suppléer, en partie, aux anciennes ressources que Grégoire II rendit tranquillement, au milieu des ruines de l'Italie et de Rome, sa gracieuse bulle des Oliviers... » (²)

Nous ne chercherons point à multiplier les preuves; elles suffisent, ce nous semble, pour constater que, dès une époque fort ancienne, on avait établi, dans l'intérieur de la basilique, tout un système d'illumination consacrée, par l'Église et par les fidèles, à la glorification de Dieu, des saints ou des martyrs. Mais, il est à croire que cet emploi de la lumière se pratiquait à l'aide d'ustensiles dont les formes ressortaient plus spécialement de la nature des substances affectées à cette illumination, c'est-à-dire que les monuments tiraient sans doute leurs dispositions du principe même des matières admises. Sur ce point, les auteurs ne parlent que de lampes et de cierges, ce qui implique l'adoption de l'huile et de la cire, que l'industrie d'alors semble avoir appliquées à la production de l'éclairage religieux, et cette mention des deux matières employées soit à l'état unique, soit à l'état de combinaison, nous révèle un fait digne de remarque : l'usage simultané de deux genres de luminaire, l'un à l'huile et l'autre à la cire; modes distincts qui, comme nous venons de le dire, ont dû provoquer la création d'appareils ou d'ustensiles dont la composition ainsi que les formes puisèrent, peut-être, leur origine dans la nature elle-même de l'élément choisi. Or, quels furent les monuments que créa l'Église pour accomplir les pratiques auxquelles elle avait affecté ces deux sortes de luminaires? Telle est la question qu'il s'agit de résoudre.

On a vu plus haut qu'ils consistaient surtout en lampes ou en couronnes, alimentées d'abord par l'huile, — et en candélabres, dont les dispositions permettaient d'y établir de plus ou moins grands cierges, soit à l'état d'unité ou en nombre multiple; d'où découlent, comme on voit, plusieurs séries d'études générales ayant leurs divisions, et ces études embrassent déjà toute une partie de l'histoire du luminaire ecclésiastique, c'est-à-dire de l'illumination à l'huile et de celle à la cire. Toutefois, voulant limiter nos présentes investigations à l'examen d'une seule de ces familles, nous ne nous occuperons ici que de l'une des sections de cette étude; mais, notre travail s'attachera, en premier lieu, à rechercher si, parmi les divers appareils qui furent destinés à cet office, on ne pourrait découvrir quelques traces relatives à son origine.

Dès le début de cette étude, il faut reconnaître que des difficultés assez graves viennent pour ainsi dire en arrêter la marche, et la rendre même presque aussi obscure qu'embarras-

(1) Anastas. Bibliothecar. *Liber Pontificalis; — in Sylvestrem.*

(2) L'abbé Gerbet, *Esquisse de Rome chrétienne*, etc.; Tome I, pages 333-334.

Digitized by Google

sante à poursuivre. Ces difficultés naissent à la fois et de l'âge des monuments et de l'absence d'un nom propre à les désigner. En effet, les plus anciens exemples ne remontent pas à une époque fort ancienne, ce qui nous force, pour en trouver le départ, à avoir recours au mode, assez peu sûr, de l'interprétation, et le manque d'un nom spécial nous oblige, pour le définir, à chercher dans les analogues, système ou expédient qui n'est jamais la certitude. Quoi qu'il en soit, nous ne reculerons point devant l'aridité de la tâche; et, malgré les obstacles qu'elle présente, nous essayerons de l'entreprendre, sans toutefois nous illusionner à cet égard et promettre surtout de la mener à bonne fin. Nous entrons donc en matière; mais, afin de simplifier la question et dans le but aussi d'aplanir les voies d'une route qu'il nous faut parcourir, nous commencerons, pour la clarté du discours, par établir le nom sous lequel nous croyons devoir désigner le monument ou l'ustensile qui forme l'objet de nos recherches. Eu égard à sa nature et à ses dispositions, je propose de l'appeler *Couronne de lumière pédiculée;* dénomination un peu arbitraire sans doute et qui n'est nullement employée par les écrivains ecclésiastiques, mais qui nous semble correspondre, comme on le montrera plus loin, à celle de l'une des variétés de *phares* sous laquelle les auteurs ont, peut-être, voulu l'indiquer. Du reste, qu'est, en somme, la composition de ce genre d'ustensile? Sinon l'assemblage ou la combinaison d'une couronne de lumière, disposée, agencée sur un pédicule; d'où l'adoption que je propose, en attendant mieux; mais, n'anticipons pas sur des développements ultérieurs, et revenons à notre étude.

Il paraît assez raisonnable d'admettre que les raisons émises plus haut sont plus particulièrement celles qui durent avoir donné naissance à cette classe d'ustensiles, et certains indices nous montrent, dans leurs dispositions ou leurs formes, qui se relient aux candélabres, comme une espèce de rapprochement et de point de comparaison desquels il nous faudra tirer bientôt tous nos éléments d'étude. Cependant, l'intérêt qu'excitent ces monuments, comme application, inconnue jusqu'ici, du petit luminaire dans l'intérieur des églises, joint aux diverses parties d'art et de technique qui s'y rattachent, soulève, on le comprend, toute une série de questions au nombre desquelles surgit, d'abord, la suivante : A quelle époque peut-on supposer que remonte l'origine ou la création de cette classe d'ustensiles? — Pour être sincères, nous devons avouer qu'on ne saurait positivement le dire; car, il en reste trop peu pour qu'il soit possible de la fixer. Tout ce qu'il est permis de croire, c'est que les plus vieux que nous ayons vus, ne dépassent pas le XVe siècle, et que le plus grand nombre appartient, par le caractère de son art, aux différentes phases ou périodes des XVIe, XVIIe, et XVIIIe siècles; mais, encore une fois, nous répétons que ce n'est qu'un résultat d'observations toutes personnelles, et que la moindre découverte de monuments plus anciens pourrait très-facilement détruire.

Ces premières considérations, d'une nature fort simple et qui découlent de la question précédente, en amènent, comme déduction et conséquence, une deuxième, qui renferme toute la difficulté de notre travail et provoque aussi l'investigation à laquelle nous allons, immédiatement, nous livrer : les monuments qui restent sont-ils les plus anciens et peut-on les considérer comme les prototypes de l'espèce, ou bien ne faut-il y voir que certains descendants d'une plus vieille classe d'ustensiles dont ceux-ci ne seraient déjà que des successeurs plus ou moins éloignés?

En l'absence de monuments, d'une constitution assez fragile et que tant de causes ont pu si facilement anéantir, nous chercherons d'abord, avons-nous dit, si, parmi les matériaux qui

Digitized by Google

ont pu traverser les âges et que le temps n'a point détruit, si, dis-je, il ne se trouverait pas tels éléments susceptibles d'élucider cette question. Afin de nous diriger dans une investigation aussi difficile, le mieux était, je crois, d'en appeler aux textes qui peuvent renfermer des documents, et, pour arriver à ce but, nous avons pris la peine de parcourir les écrits d'un certain nombre d'auteurs, interrogeant avec avidité tous les passages dont la nature répandrait quelque lumière; mais, soit inintelligence à savoir découvrir l'objet de nos recherches, soit pénurie de la matière, j'avoue n'y avoir presque rien rencontré; au reste, ce résultat n'a rien d'étonnant de la part d'un laïque. La liturgie est une science fort vaste; elle embrasse tant de faits; les livres qui la traitent sont si nombreux, enfin, les sujets qu'elle renferme sont parfois si mal disposés et rendus d'une manière si indécise qu'il faudrait, pour en tirer des notions complètes et sérieuses, posséder le profond savoir ou les vastes connaissances des RR. PP. Cahier, Martin et Guéranger. Quoi qu'il en soit, nous doutons fort, après l'insuccès de nos recherches, qu'on y trouve des notions bien considérables sur la classe de monuments dont il s'agit. Le vague des expressions ou des termes employés par les hagiographes fait que l'interprétation attribue souvent à maintes pièces ce qui se rapporte à d'autres; et, comme les liturgistes n'ont pas rédigé beaucoup de traités spéciaux, mais qu'ils se sont bornés, à l'exception de quelques meubles, à mentionner ou à désigner les objets d'une manière assez succincte, il en résulte que l'archéologue se trouve fort embarrassé sur ce ou ces différents points lorsqu'il veut se rendre compte des questions diverses d'origine, de formes et d'art; et, de là, cette incertitude désespérante qui s'étend à toute une série d'ustensiles d'un ordre secondaire que ces écrivains regardaient comme trop peu importants pour qu'ils dussent s'en occuper. Ainsi, à part de très-succinctes mentions, leurs livres ne fournissent guère de détails un peu étendus que sur les autels ou sur quelques autres pièces tout aussi vénérables. On comprend, d'ailleurs, ce laconisme : les grandes choses, c'est-à-dire les principaux monuments du culte absorbaient leur pensée, et, pour les petits, ils se contentent, quand ils en parlent, d'une simple citation, suffisante pour les contemporains qui avaient l'objet sous les yeux, mais dont la trop brève teneur nous jette souvent, par la perte des choses et à de si longs siècles de distance, dans une suite d'énigmes tout aussi impénétrables qu'embarrassantes à expliquer. De ces considérations, résultant de nos recherches à l'endroit des documents que contiendraient les livres liturgiques au sujet de notre ustensile, il faut donc conclure ceci : c'est qu'en dehors de la question du symbolisme de la lumière, qui y est souvent traitée *in extenso*, il y a fort peu à tirer de la lecture de ces ouvrages concernant les formes et les dispositions propres aux monuments de ce genre (1); on n'y découvre, en général, que la mention de simples noms, employés parfois comme ressource de synonyme et que l'interprète moderne traduit, suivant ses besoins, sans jamais être sûr d'avoir complétement réussi.

Malgré cette absence d'œuvres et de textes, qui jetteraient un si grand jour sur notre étude, essayons néanmoins de déterminer quelle fut la classe d'ustensiles que l'Église semble avoir plus spécialement consacrée au luminaire honorifique. — Il paraît assez vraisemblable que cet emploi de la lumière, comme pratique du culte dans les lieux saints, remonte presque à l'origine du christianisme, et si l'on n'en acquiert point la preuve pour les Catacombes, du

(1) Je parle de la partie purement artistique et non de la composition générale qu'ils font parfois connaître.

Digitized by Google

moins peut-on affirmer qu'on en trouve de nombreux témoignages dès l'établissement des premières basiliques chrétiennes; mais, faut-il croire qu'à cette époque reculée, on l'appliqua seulement à la glorification de Dieu? Ce fait peut très-raisonnablement s'admettre quant à la première de ces deux périodes; car, Dieu résumait tout alors, et les apôtres et les saints n'avaient point encore de culte liturgiquement établi. Durant cet espace, le luminaire religieux fut probablement le même qu'employait la société païenne. Des lampes éclaireient les galeries de ces souterrains ou étaient suspendues aux voûtes du sanctuaire, et des candélabres ou des torches illuminaient, à l'heure des réunions, ces obscurs réduits, berceau et tombe du christianisme naissant. Tout, alors, devait être fort simple et emprunté, en grande partie, à la civilisation romaine au milieu de laquelle il se développait. Ce ne dut être que plus tard, lorsque la religion nouvelle, en trouvant un appui dans l'autorité civile, put se manifester au grand jour et pratiquer ostensiblement les rites de son culte, que l'Église pensa au luxe des monuments et à la création des meubles et des ustensiles nécessaires à la célébration des cérémonies. Il ne serait pas impossible que le luminaire subit, vers ce temps, quelques modifications de même qu'il reçut aussi, des idées ou des besoins de l'Église, certaines formes qui en changèrent le cachet; et, de cette époque, date, peut-être, l'espèce d'appareil dont nous cherchons, en ce moment, le point de départ. A l'appui de cette vraisemblance de modification, il est un fait qui doit prendre ici sa place, et avoir, selon nous, quelque poids dans la question qui nous occupe : nous voulons parler de l'établissement du culte des saints. La vénération qu'on avait, dès lors, vouée à la mémoire de ces illustrations chrétiennes et l'affection que maintes contrées portèrent à plusieurs d'entre elles, firent qu'à côté de Dieu lui-même, mais à un degré inférieur, s'établit bientôt, dans son temple, toute une série de cultes ayant leurs fêtes, leurs jours de solennités, leurs cérémonies, et, conséquemment, des hommages spéciaux, au nombre desquels nous rangeons le grand et le petit luminaire qu'y consacraient l'Église ou les fidèles. Or, cette institution, en développant les pratiques religieuses, put fort bien avoir donné naissance à de nouveaux meubles et à d'autres ustensiles. — Interrogeons, sur ce point, les écrits des premiers hagiographes, et voyons si, dans leurs mentions, presque toujours insuffisantes à l'endroit des formes, on ne trouverait pas quelques précieux éclaircissements à ce sujet.

Parmi les différents noms que ces auteurs donnent aux appareils consacrés au luminaire, il en est un qui, par la nature de l'objet qu'il désigne, semble indiquer plus spécialement la classe d'ustensiles dont nous nous occupons : c'est celui de *phare*, nom qui tire probablement son origine de la célèbre tour à feu que Ptolémée Philadelphe avait fait ériger sur l'un des points de l'île de Pharos, et dont le fanal élevé projetait au loin une vive lumière, destinée à guider les navigateurs; mais, doit-on considérer cette supposition comme donnant la véritable origine du nom affecté à notre classe d'ustensile? C'est là une question qui paraît assez difficile à résoudre. Nous savons, et plusieurs écrivains en ont fourni la preuve, qu'on peut faire de très-longues dissertations sans élucider davantage la matière; car, ils s'en tiennent aux mots employés par les hagiographes, et ces mots, il faut l'avouer, prêtent beaucoup plus à l'interprétation qu'ils ne fournissent de renseignements sur les dispositions matérielles ou artistiques de l'objet. En ce qui concerne le nom de *phare*, donné à cet ustensile, qu'on nous permette une simple remarque; elle n'aura d'autre but que de signaler la fausse interprétation qu'attribuèrent certains philologues et liturgistes à cette classe

Digitized by Google

d'édicules. Lorsque l'on consulte leurs écrits, on voit avec peine que, d'une pièce que tout démontre comme ayant reposé sur le sol, ils en ont fait un objet aérien ou suspendu; et cependant le nom de phare, qui implique une chose parfaitement déterminée et notoire, devait certes indiquer un monument s'élevant de terre, à moins que, prenant la partie pour le tout, ils n'aient appliqué au fanal ce qui concernait l'édifice. Quoi qu'il en soit, nous n'entendons pas dire que la composition de ce genre d'ustensile ressemblât à la bâtisse de la tour grecque; il nous suffit d'une similitude quelconque entre la situation de la lumière religieuse et celle du fanal, placé à la partie supérieure, pour constater un rapprochement; car, l'élément lumineux, ainsi disposé à la région culminante de l'appareil, offrait, sous un certain rapport, quelque analogie avec l'œuvre ptolémaïque. C'est ce qui nous porte à croire que lorsque les auteurs ont employé ce mot, ils n'eurent sans doute d'autre intention que de designer, d'une manière un peu poétique peut-être, telle classe de monuments dont le principe, mais non la construction, présentait quelque ressemblance avec le célèbre phare, c'est-à-dire l'établissement de la lumière au sommet d'un pédicule; ainsi, dans leur pensée, que l'objet fût grand ou petit, l'effet étant le même, ils se crurent autorisés à donner ce nom à un appareil dont le foyer lumineux occupait la partie superieure. Appuyé sur une telle conjecture, nous nous permettrons d'admettre que ce genre de monuments a fort bien pu, quoique sous une forme plus ou moins simple, avoir été en usage dans les premières basiliques chrétiennes, et l'hypothèse de leur établissement sur l'un des points du sanctuaire, ou devant des autels ou des images sacrées, ne nous paraît pas invraisemblable; car, leur office avait pour but de servir à la glorification de Dieu, des saints et des martyrs, et l'Église qui, dès les premiers moments de sa libre manifestation, introduisit dans le temple un luxe et une richesse dont on peut se faire une idée par la mention des pièces que désigne Anastase, l'Église, dis-je, peut très-bien s'être servie, dès lors, de cette espèce de chandelier que le nombre plus ou moins considérable de ses lumières rendait parfaitement propre à rehausser encore, aux jours de grandes fêtes, l'éclat et la pompe des cérémonies. Tels nous paraissent les motifs qui déterminèrent Anastase ou les autres écrivains à se servir de ce mot; et cette opinion, nous croyons en fournir la preuve à l'aide des seules expressions employées par le digne bibliothécaire. Parmi les mentions que renferme son *Liber Pontificalis*, où sont relatés les différents meubles et ustensiles qui furent donnés aux églises par les papes, on voit aussi celles qui ont rapport au luminaire, et ces dénominations sont si variées qu'en les rangeant par genre, on peut très-facilement en établir des classes ou familles. Or, le simple rapprochement des désignations composées du nom de phare constaste qu'il y en eut de quatre espèces; mais, on a lieu de regretter souvent qu'Anastase ne dise pas à laquelle de ces variétés appartienne tel ou tel monument, de même qu'il se taise, à de bien rares exceptions près, sur le mode particulier de situation de l'ustensile. La diversité des noms, affectés aux différentes espèces de cette classe, ayant jeté, par de fausses interprétations, quelque trouble dans l'étude de plusieurs de ces meubles, nous allons nous permettre d'en offrir une explication nouvelle afin d'élucider, s'il se peut, une question, restée obscure faute de monuments. Pour établir notre opinion, il nous suffira de rapporter ce qu'en dit d'Agincourt [1] et de placer

(1) *Histoire de l'art par les monuments*, etc., Tome I, *Texte*, pages 102 et 103.

Digitized by Google

simplement en regard l'interprétation que nous avons cru pouvoir y substituer. Voici donc ce tableau :

Phara.....	Candélabres ou autres pour illuminer.....	Candélabres simples, destinés au luminaire honorifique.
Phara majora...	Grands lustres ou candélabres de même espèce.	Grands candélabres, garnis d'un nombre plus ou moins considérable de cierges.
Phara canthara.	Lustres en forme de lampes.....	Candélabres portant des lampes ou des bobèches pour y placer des bougies.
Phara coronata.	Lustres ornés de couronnes.....	Candélabres ornés de couronnes de lumière, soit à l'état d'unité ou en nombre multiple et disposées d'une manière pyramidale.

Malgré les renseignements que peuvent fournir les qualifications de *canthara* et de *coronata*, rien ne nous indique jusqu'ici quelle fut la situation générale de la famille des phares; en d'autres termes : si ces monuments étaient suspendus ou s'ils adhéraient au sol. Un document va, je pense, nous tirer d'incertitude, et produire, nonobstant le vague de sa donnée, un certain jour sur plusieurs points de la question. Ce document, c'est Anastase lui-même qui le fournira; mais, ici encore, nous devons en appeler de nouveau à l'interprétation et lui demander toute le puissance ou l'efficacité de son concours. On lit, dans la vie du pape Sylvestre, la phrase suivante : « *Pharum cantharum argenteum, sedentem in quatuor pedibus, in quo lucerna simul et cerei ponebantur juxta lectorium.... fecit.* » Si nous avons bien compris le sens de cette phrase et surtout celui des mots *sedentem in quatuor pedibus*, les monuments de cette espèce auraient reposé sur le sol, et l'on en pourrait conclure que leur ensemble se composait de quatre pieds se réunissant en un point, d'où s'élevait une tige ou pédicule au haut duquel était établi tel appareil voulu de luminaire, *canthara* ou *coronata*. L'un de nos plus grands archéologues pense que la composition artistique de ces phares tire son origine de celle de certains candélabres (1); nous ajouterons même qu'elle pourrait tout aussi bien résulter de la substitution de la cire à l'huile, comme corps éclairant. Sous le premier rapport, cet appareil semble, en effet, n'être autre chose qu'une transformation du candélabre étrusque ou romain. Personne n'ignore que ces derniers ustensiles avaient reçu de l'art des formes très-diverses, et que les besoins de la vie en avaient fait une pièce plus ou moins capitale. Ainsi, l'on en fabriquait de fort simples qu'on destinait au support d'une seule lampe, tandis qu'il en était d'autres dont les dispositions en recevaient un assez grand nombre. Au reste, leur importance tenait surtout à la fortune du personnage ou en volume de lumière qu'il s'agissait de produire. Il est, toutefois, une remarque sur laquelle nous devons appeler l'attention : c'est qu'on y disposait les lampes de deux manières : soit en les déposant sur un disque fixé horizontalement à l'extrémité des tiges, soit en les suspendant, par des chaînes, à des enroulements ou à des branchages, qui leur servaient de décor. A une époque où les derniers germes de la civilisation romaine étaient encore si répandus, une telle influence ne doit guère nous surprendre, et l'on comprend que la vue, l'emploi ou les formes de cet ustensile purent très-bien l'avoir fait passer de l'usage privé au service des basiliques chrétiennes. Le

(1) « La disposition de ces couronnes à cercles de lumière superposés rappelle à la pensée la disposition des candélabres antiques à trois disques superposés. » RAOUL ROCHETTE. Trois Mémoires sur les antiquités chrétiennes; *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*; Tome XIII, page 571, note 4.

Digitized by Google

clergé avait compris tout ce qu'on en tirerait pour les pratiques ordinaires ou pour la pompe des fêtes; mais, en entrant dans le temple, l'ustensile subit, fort vraisemblablement, des modifications que commandait son nouvel office, et qui découlaient aussi des besoins nouveaux du culte. Cette époque est, sans doute, celle où la transformation s'accomplit. Cependant, nous devons avouer qu'une autre cause put encore la produire, et cette cause il nous semble la voir dans le substitution de la cire à l'huile, comme principe et mode de luminaire, bien que cette première substance ait été employée par les Romains dans les torches et les flambeaux, mais non appliquée, je crois, aux candélabres. Dès ce moment, le phare paraît donc avoir été conçu pour recevoir de petits cierges, et les dénominations fournies par Anastase nous portent à croire que l'appareil, en changeant de forme, put très-bien avoir éprouvé aussi, comme conséquence, une transformation de nom. C'est très-probablement alors qu'il reçut la dénomination de *phare*, dont les diverses qualifications, rapportées par l'auteur du *Liber pontificalis*, nous font sans doute connaître les différentes espèces, mais non, très-malheureusement, la forme ainsi que les dispositions. Telles sont, peut-être, les principales causes qui ont provoqué la création de l'ustensile et celles aussi qui ont déterminé l'adoption du nom nouveau; toutefois, il est à regretter que le bibliothécaire se soit borné à la seule désignation des variétés de l'espèce, et qu'il n'ait point jugé à propos d'entrer dans quelques détails sur les formes artistiques qui caractérisaient chacune d'elles; car, ces renseignements nous eussent évité d'avoir recours à l'hypothèse. — Au IXe siècle, c'est-à-dire à l'époque où Anastase rédigeait son si précieux livre, le luminaire à la cire était certainement d'un usage tout aussi répandu que l'éclairage à l'huile; mais, il est permis de supposer qu'à quelques exceptions près, comme on vient de le voir (*in quo lucerna simul et cerei ponebantur*), chacun de ces deux modes avait, dans l'église, sa fonction particulière. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans des développements à cet égard; ils trouveront leur place ailleurs. Nous nous bornons à constater leur simultanéité, et nous en profitons pour signaler l'emploi d'ustensiles destinés à porter de petits flambeaux ou des chandelles de cire. Maintenant, du candélabre chrétien à un seul cierge et rappelant celui des Romains pour une seule lampe, à une tige pédiculée et garnie d'un nombre plus ou moins considérable de bougies et rappelant le candélabre à lampes nombreuses, il n'y a certes pas loin; je dis plus : c'est qu'en interprétant certains mots rapportés par Anastase, on pourrait admettre que l'expression de *pharus* ou de *pharum* ne signifiait point seulement la disposition d'une simple lumière sur un pied quelconque et un peu élevé, mais bien plutôt un foyer, composé de plusieurs cierges réunis et produisant l'effet du fanal d'un *phare*, c'est-à-dire une concentration lumineuse par l'accumulation des bougies. La donnée d'une telle combinaison est si simple qu'elle a fort bien pu venir à l'esprit des membres du clergé ou à celui de toute autre personne. — Mais, ici se présente la question de savoir quelles étaient les formes que reçut d'abord cette espèce de candélabre. En l'absence de monuments perdus, et réduit, pour les connaître, à l'examen des sculpture, des mosaïques ou des miniatures qui nous font presque également défaut, il ne nous reste que l'investigation des textes, ressource qui prête à bien des interprétations, et, conséquemment aussi, à bien des erreurs; car, comment expliquer ou traduire des mots toujours fort vagues et employés, le plus souvent encore, comme synonymes d'objets dont on ignore à la fois et la destination et la forme? Cherchons néanmoins à déterminer quel pouvait être leur aspect. Pour y parvenir, le seul moyen serait, je pense, d'en appeler aux dispositions connues de quelque monument analogue et contemporain. Sur ce chapitre, le célèbre candélabre

Digitized by Google

à sept branches, qui fut transporté à Rome par Titus, lors de la conquête de Jérusalem, pourrait nous mettre sur la voie et nous aider aussi dans les recherches que nous avons entreprises. Par une dérivation plus ou moins admissible, serait-il permis de croire que, d'une tige principale et centrale, s'élançaient d'autres tiges que l'art avait agencées de différentes manières, soit sur une ligne horizontale, soit par rangées en retraite ou bien encore sous forme circulaire, à moins qu'appliquant à ces candélabres la disposition des couronnes de lumière, on n'y ait placé un ou plusieurs cercles munis de cierges au lieu de lampes; par malheur, ce n'est là qu'une hypothèse que nous voudrions pouvoir appuyer, non-seulement de l'autorité des textes, mais bien plus encore de la production de quelque monument de l'art (1). Néanmoins, la disposition du candélabre à sept branches prévalut-elle d'abord, ou bien les deux formes furent-elles simultanément employées? On l'ignore. Tout ce qu'il y a de certain, c'est que l'agencement en cercle s'employait au XVe siècle, et qu'à cette époque, le principe avait pour base celui de la couronne de lumière suspendue, ce qui nous engage à désigner l'espèce sous la dénomination de *couronne pédiculée*. Avons-nous eu tort ou raison? c'est à la science à le dire. — Malgré le peu de certitude que présente cette dérivation du candélabre de juif, j'y reviens cependant par le fait des documents qu'on trouve dans les livres et surtout à cause des indices que fournit l'interprétation de certaines peintures. Afin de donner un peu de clarté à ce que j'avance, il convient de citer les éléments sur lesquels s'établit mon opinion. Anastase parle, dans la vie du pape Benoît III, de *candelabra cum cornibus*, qualification qui rappelle tout naturellement à l'esprit la composition du candélabre aux sept branches; mais, produisons ici le monument de l'art qui pourrait servir à l'expliquer. Parmi les peintures qu'on appliqua, vers le XIe siècle, sur les parois du porche du monastère des SSts Vincent et Anastase, aux Trois-Fontaines, près Rome (2), se voit une grande composition à personnages représentant une cérémonie religieuse; on y remarque des prêtres portant des espèces de torches à trois cierges et dont les deux tiges latérales, recourbées comme celles du candélabre du Temple, donneraient, ce nous semble, une idée des *candelabra cum cornibus*. Or, je ne serais pas éloigné de voir, dans cette expression, des ustensiles de luminaire honorifique, ayant, à l'imitation des branches secondaires du candélabre de Jérusalem, d'autres tiges recourbées ou des *cornes* dont les extrémités, garnies de plateaux ou de pointes pour des lampes ou des cierges, furent diversement agencées, soit en une ligne horizontale, soit par étages en retraite ou bien encore circulairement comme les *phara coronata*. Cette dernière disposition, si elle pouvait s'admettre, deviendrait sans contredit le point de départ et le type de nos couronnes pédiculées; mais, pour en acquérir la preuve, en supposant qu'on la découvre, il faudrait entreprendre une série de recherches très-difficiles; car, il ne s'agirait rien moins que d'interroger toutes les œuvres de l'art qui nous restent des huit ou neuf premiers siècles chrétiens, c'est-à-dire examiner en détail les peintures et les mosaïques, et n'omettre aucun des produits de la sculpture; travail considérable quoique les monuments soient peu nombreux, mais que leur dispersion, sur des points assez distants ou dans des lieux inconnus, rendrait, à coup sûr, fort long et très-pénible. Cependant, quelle pouvait être la donnée générale de ces ustensiles qu'Anastase appelle indistinctement : *candelabra*,

(1) Il faut espérer que l'érudition ainsi que les recherches des savants PP. Cahier, Martin et Guéranger, parviendront à éclaircir cette question.

(2) Seroux-d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments*, etc.; *Peinture*, planche XCVII, figure 15.

Digitized by Google

candelabra cum cornibus, *phara*, *phara canthara* et *phara coronata?* Très-probablement, une disposition pure et simple, comme l'avaient fait les Grecs, les Étrusques et les Romains, de la lumière au sommet d'une tige, avec cette différence, toutefois, qu'au lieu de recevoir un luminaire exclusivement à l'huile, cet appareil supportait tantôt des cierges seulement et tantôt des lampes et des bougies; quoiqu'il en soit, ces monuments appartenaient sans doute à la catégorie du petit luminaire ecclésiastique, et tel nous paraît le sens sous lequel il faut en considérer les créations diverses.

Des basiliques latines et grecques, où ils furent ou non en usage, ces ustensiles purent passer, avec la liturgie et les pratiques religieuses, dans les églises de la seconde partie du moyen âge, c'est-à-dire aux édifices du Xe au XVIe siècle; mais, y arrivèrent-ils dans leur disposition primitive, ou reçurent-ils, depuis lors, quelques modifications nouvelles? La dernière de ces deux hypothèses paraît la plus vraisemblable, bien que toutes les deux puissent également s'admettre. Dans tous les cas, l'art dut, à chacune de ses phases, y imprimer son cachet, et tout porte à croire que, chaque fois qu'il subit quelque transformation, l'appareil reçut, à son tour, tels changements plus ou moins notables. Mais, pour la plus ancienne partie de cette période; les monuments manquent encore; aussi, leur absence nous oblige-t-elle à avoir recours à l'investigation des textes ou à celle des œuvres de l'art. — Il est à regretter que Théophile, qui fournit dans sa *Diversarum artium schedula* tant de renseignements précieux sur les objets de l'église, se taise complétement sur ceux qui étaient destinés alors à l'office du luminaire, puisque ces renseignements eussent jeté un grand jour sur la matière qui nous occupe, de même qu'ils auraient éclairci l'histoire d'une classe d'ustensiles dont l'origine, enveloppée de mystère, provoque si souvent l'hypothèse; car, placé par sa date à une époque moyenne entre les monuments du XVe siècle qu'on possède et l'origine des créations ecclésiastiques qui nous échappe, son livre eût dit si l'ustensile dont nous cherchons à déterminer le point de départ ainsi que les phases, existait déjà, et cette certitude aurait permis quelques inductions qu'on n'ose, faute d'appui, manifester qu'en tremblant.

Jusqu'ici, tout n'est, comme on le voit, qu'interprétation ou conjecture, et, si nous en avons fait usage, il faut s'en prendre à l'absence ou à la perte des anciens monuments qui nous forcent d'en appeler à ce genre de ressource (1). Mais, à partir de ce moment, la question va s'éclaircir : le doute cesse et la réalité commence, enfin, quelques monuments, sauvés

(1) Toute cette partie de notre travail a sans doute été un peu longue, et ce genre de développement, qui résulte de la nature même des recherches, paraît avoir déplu ou ne point répondre aux désirs de quelques-uns de nos lecteurs; car, il a soulevé, de leur part, une observation à laquelle nous devons quelques mots de réponse. — On nous dit qu'un texte descriptif vaut mieux que de longues dissertations (1). — J'adopte sans réserve cette opinion lorsqu'il s'agit d'étudier isolement un édifice; mais, on me permettra de ne point la partager quand on doit rendre compte de toute une classe ou famille de monuments. Dans le premier cas, on comprend qu'il suffise de décrire l'œuvre reproduite; tandis que le deuxième exige, au contraire, des investigations, parfois très-obscures, touchant l'origine, la destination ou bien encore les formes primitives de l'objet; toutes questions qu'on ne saurait négliger aujourd'hui à moins de faillir à son mandat. Or, en l'absence de documents qui nous manquent ou qui ont péri dans le naufrage des siècles, est-il, je le demande, quelque autre moyen, pour découvrir la trace ou le point de départ des choses, que de se mettre sur le terrain de la recherche et de demander à l'interprétation des éléments capables de jeter quelque jour sur une question laissée dans l'oubli ou enveloppée jusque-là d'un certain mystère? — Il est des personnes, je le sais, qui n'aiment pas les dissertations et qui leur préfèrent une simple notice. A ces personnes-là, nous répondrons que, pour peu qu'on ait quelques notions en archéologie (et nous supposons que presque tous nos lecteurs les possèdent), la seule vue ou le seul examen d'une

(1) Didron, *Annales archéologiques*, Tome XIV, mois de mars et avril, 1854. — *Bibliographie*, page 146.

Digitized by Google

comme par miracle de la grande destruction des siècles, nous permettront de quitter le terrain de l'inconnu. Ainsi, bien que les changements de goût, les guerres religieuses ou les commotions politiques aient anéanti tant d'objets, naguères l'ornement des églises, il s'est cependant conservé, pour l'instruction de l'historien et de l'antiquaire, plusieurs specimens de couronnes pédiculées, et ceux-ci constituent, à eux seuls, les éléments à l'aide desquels on en pourra désormais aborder l'analyse.

Par les raisons que l'on vient de déduire, nous n'avons pas la prétention de croire que ces ustensiles soient parvenus dans leurs dispositions primitives; nous pensons, au contraire, qu'elles ont dû varier avec les mouvements de la civilisation, et, presque toujours aussi, selon les phases de l'art ou suivant le caractère propre à chaque pays. Cependant, je ne serais pas éloigné d'admettre qu'ils doivent offrir encore quelque réminiscence de celles qu'ils avaient à leur origine.

Ceci posé, nous ne pousserons pas plus loin une investigation que le manque des monuments primitifs rend, à coup sûr, fort difficile; mais, nous faisons des vœux pour que quelque archéologue, plus favorisé que nous, parvienne à réunir, un jour, tous les documents que comporte ou qu'exige une semblable matière. Limitant ici notre action à l'examen des principaux monuments qui nous restent, nous allons, avec leur secours, en présenter maintenant un ordre plus ou moins méthodique d'étude.

Les écrivains ecclésiastiques ne nous ayant rien dit des couronnes de lumière pediculées, leur histoire ne s'ouvre sérieusement qu'à dater du XVe siècle; mais, comme nous l'avons avancé, celle-ci se manifeste dès lors par la conservation d'œuvres dont on peut bien apprécier les formes, mais non, à notre grand regret, les causes qui les ont fait établir. Réduit, sur ce point, à la triste ressource des conjectures, puisque les textes manquent, nous ne voyons guère d'autre moyen, pour s'en rendre compte, que de chercher un indice capable de

planche suffit pour déterminer les particularités qu'elle renferme. Du reste, notre époque est déjà loin de celle où les auteurs se complaisaient à discourir sur les longueur, largeur et profondeur des ensembles ou des détails, à désigner la forme des baies qui étaient ou en arc plein cintre ou en arc aigu, à dire que le dessin représentait la façade, le flanc ou telle vue intérieure, etc.; indications diverses qui tenaient la place de considérations plus sérieuses et dont on pouvait se passer d'ailleurs, les planches renfermant des échelles métriques et tous les autres éclaircissements. Ce système de rédaction, nous l'avons en partie rejeté, parce qu'il nous semble insuffisant et parce qu'en un grand nombre de cas, l'archéologue doit se proposer un autre but ou se placer sur un terrain plus scientifique et plus large, c'est-à-dire demander aux œuvres de l'art des enseignements plus graves, et tirer de leur examen certaines notions d'une nature plus ou moins complexe. A ce point de vue donc, nous avons pensé qu'il valait beaucoup mieux aborder une série de recherches, embrassant, d'après un ordre d'étude, les différentes questions d'origine, de destination, de variété, de forme, de décor, etc., cadre souvent très-vaste et fort difficile à remplir, mais dans lequel viendraient se grouper tous les éléments d'une seule et même matière, afin d'en obtenir, s'il se peut, quelques éclaircissements sur les transformations de l'espèce, sur les phases et le caractère de l'art, sur les emprunts ou les influences régionnaires, sur les procédés de la technique, enfin sur tout ce qui peut élucider le domaine de l'histoire de l'art et celui des institutions. Tel est, en peu de mots, notre sentiment; mais, il n'a pas eu l'approbation de tous; car, si nous avons bien compris, il aurait fallu s'en tenir à une description pure et simple, répétant ainsi, à propos de chaque œuvre d'une même classe, les mêmes questions d'origine, de destination, d'art, etc. Nous avions cependant cru qu'il était préférable de réunir les monuments de même famille et de traiter, en une seule et même notice, de toutes les questions qui s'y rattachent; cette manière de voir, qui nous paraissait plus logique, offrait encore cet avantage de nous débarrasser de répétitions complétement inutiles; mais, s'il faut en croire l'observation qui nous a été faite, il paraît que nous avons eu tort, de même que nous aurions fait fausse route. Et cependant, malgré l'opinion de nos maîtres, opinion très-respectable d'ailleurs, je persiste à penser qu'on ne peut plus se borner à dire que le monument est en pierre, en bois ou en métal, qu'il appartient à telle époque, que la gravure représente la façade ou telle vue de l'intérieur, etc.; ce sont là des notions qui naissent à la vue d'une planche et que tous nos souscripteurs savent parfaitement établir. Grouper

Digitized by Google

fournir quelques éclaircissements à ce sujet. Or, il nous a paru qu'en interrogeant la place où ils se trouvent, on arriverait, peut-être, à découvrir, sinon les motifs certains de leur origine, du moins une ou plusieurs des causes qui leur ont donné naissance. Par une fatalité déplorable, leur situation semble n'avoir point été définie par l'Église; c'est, du moins, ce qui ressort de la variété des emplacements. Ces couronnes sont, pour la plupart, situées près des clôtures de chœur, dans les collatéraux ou dans les chapelles, mais, presque toujours, en face ou à proximité d'un lieu où se pratique quelque culte spécial; c'est ainsi qu'on les trouve au pied de la figure d'un saint ou à l'entrée d'une chapelle dite miraculeuse; enfin, il en est encore, non loin des calvaires et des dépositions au tombeau, dits aussi *Saints Sépulcres*. Malgré cette multiplicité d'emplacements, l'ustensile paraît n'avoir eu, toutefois, qu'une seule et même destination : celle de servir à l'accomplissement d'une pratique exclusivement remplie par les fidèles, ou, en d'autres termes, de recevoir les éléments d'un petit luminaire que le peuple entretenait devant les images de la Divinité ou devant celles des saints pour lesquels il avait une vénération et dont il venait implorer l'appui par des prières et par l'offrande d'un ou de plusieurs cierges. Mais, était-ce bien là leur destination ainsi que leur emplacement primitifs, et l'un et l'autre n'ont-ils pas subi, plus tard, quelques modifications? C'est ce qu'on ne saurait dire. Néanmoins, tout porte à croire que les couronnes pédiculées furent plus spécialement départies au culte des saints, tandis que les lampes et les couronnes suspendues de même que les candélabres semblent avoir été réservés pour les honneurs que l'on rendait à Dieu. — Puisque nous en sommes à rechercher quelles furent, avec plus ou moins de vraisemblance, les destinations auxquelles put être affectée cette classe d'ustensiles, qu'on nous permette, bien que cette opinion en rapprocherait l'origine vers le XVe siècle, qui est en effet l'époque de nos plus anciens monuments, qu'on nous permette, dis-je, de nous replacer sur le terrain de l'hypothèse afin d'exposer ici la donnée d'une dernière conjecture. Suivant elle, je ne serais pas

les variétés d'une espèce, en découvrir l'origine ou la destination, constater son usage dans certains pays et à telle époque, faire connaître le caractère de chaque école d'art ou d'artistes, préciser leurs emprunts ou leurs influences, apprécier les phases de la technique, y joindre encore les investigations qui sont inhérentes à ce genre de recherches, tout cela m'avait paru beaucoup plus utile qu'un simple *texte descriptif*. Là, du moins, et dans un même cadre ou dans un travail d'ensemble, tous les faits prennent leur place, se coordonnent et viennent se compléter de manière à fournir des inductions précieuses, des rapprochements imprévus, des comparaisons utiles, et parfois aussi des notions assez importantes pour déterminer une conclusion, presque toujours impossible sur le seul examen d'une ou de plusieurs œuvres isolées; mais, encore une fois et sur ce point, nous avons pu commettre une erreur. Du reste, ce qu'il faut, M. Didron l'exécuterait, sans nul doute, beaucoup mieux que nous; aussi, n'ai-je pas la prétention d'y satisfaire, et je me borne, bien humblement, à tracer, à esquisser, sur chaque chose, un modeste programme qu'il voudra développer, un jour, pour l'instruction de tous. — Nous savons qu'il est, parmi nos planches, quelques sujets dont la publication a dû provoquer des demandes auxquelles on n'a pas toujours pu ou su répondre, et nous n'ignorons pas que certaines personnes eussent désiré, sur eux, des renseignements ou des notices; mais, qu'on veuille bien prendre patience : chaque chose viendra en son temps, c'est-à-dire que nous en fournirons le texte avec le dernier monument de chaque classe ou famille. Nos précédents travaux sur les *puits sacrés*, les *plafonds*, les *vantaux arabes*, les *porches*, les *tourelles*, les *fonts*, etc., ont dû montrer comment nous avons compris notre tâche. A notre grand regret, l'on n'a pas toujours pu donner le dernier mot; cependant, on reconnaîtra que nous avons fait tous nos efforts pour y parvenir. Il entre donc dans notre pensée de produire un certain nombre de dissertations de ce genre sur des matières peu connues ou inédites, nous limitant à de courtes notices sur les monuments que tout le monde connaît et pour lesquels on trouve des renseignements dans les divers ouvrages d'architecture ou d'archéologie. — Tout ce qu'on vient de lire ne saurait, on le pense bien, s'adresser à M. Didron, puisqu'il est reconnu que nos pauvres lumières n'ajouteraient rien à ses vastes connaissances; aussi, nous faisons-nous un devoir de déclarer qu'en l'écrivant, nous n'avons eu d'autre but que de répondre à l'émission de désirs dont il a daigné se faire sans doute le puissant interprète.

Digitized by Google

étonné que ces couronnes n'eussent une affinité avec quelque ustensile de luminaire funèbre ou avec certains ajustements qu'on disposait sur les châsses des saints ou sur les chapelles ardentes. Si telle fut leur origine, rien n'empêcherait d'admettre que la lumière, fixée d'abord sur des tiges ou sur des branches, fût séparée ensuite de ces monuments pour être appliquée d'une autre manière, lorsqu'on donna à l'illumination ce grand développement dans l'intérieur des églises; l'on serait ainsi porté à croire que, subissant alors une transformation, elle en fut distraite, non pour cesser sa fonction qui était d'être adjointe, comme honneur et hommage, à l'objet exposé à la vénération et aux prières, mais bien pour continuer son rôle en servant de base à un ustensile qu'on voulut faire spécial et dont la destination retint, de son premier office, celle d'être placée non loin de la châsse ou près de la figure d'un des saints révérés.

Quelque vraisemblables que paraissent ces conjectures, il n'en est cependant qu'une, à nos yeux, qui nous semble réellement hors de doute : c'est celle d'avoir été établies pour l'offrande d'un luminaire honorifique, après avoir reçu, des artistes, des formes plus ou moins propres à le porter durant sa combustion! Exclusivement prise à ce point de vue, l'on ne saurait méconnaître tout ce que cette création renferme d'heureux dans son principe et combien les dispositions qu'on lui donna paraissent convenables à son usage; aussi, remarquons-nous que, bien que secondaire, ce monument devint parfois l'un des plus gracieux ornements de l'église. En effet, du jour où l'art s'empara de son exécution, l'ustensile subit un changement total; et, de grossier qu'il put être à son origine, le génie en forma bientôt une composition qui vint s'harmoniser avec ce monde d'objets ecclésiastiques dont le plus simple était, souvent encore, conçu avec tant de goût!

Cette constatation nous conduit à aborder les seules parties de cette notice qui soient les moins sujettes à l'hypothèse et celles aussi sur lesquelles nous sommes le mieux renseignés, puisque des monuments nous restent; je veux parler du chapitre de l'art, qui comprend à la fois tout ce qui se rapporte à la composition, aux formes, aux ornements et au décor de ces ustensiles. — Sur les deux premières parties, nous dirons que la variété semble avoir été fort grande, attendu que leur exécution était un produit de l'art et que les artistes ont toujours inscrit, en tête de leur programme : invention et nouveauté des formes; mobiles divers qui les ont sans cesse poussés à faire des efforts pour réaliser des dispositions inconnues, ce que prouvent, du reste, plusieurs des monuments arrivés jusqu'à nous (1). Mais, l'on n'envisa-

(1) On se tromperait étrangement si l'on croyait qu'aux seuls exemples de couronnes publiés se bornent nos découvertes. Quelque intéressante que paraisse cette série, nous devons avouer qu'elle est loin d'offrir un ensemble de toutes les espèces; car, nous avons, en portefeuille, sept à huit autres types dont les dispositions sont tout aussi indispensables à connaître pour apprécier quelles en furent les variétés au XVe siècle. Aussi, n'est-ce pas sans éprouver un sentiment pénible que nous nous voyons contraints à n'envisager ici, comme sur presque tous nos sujets du reste, qu'une partie restreinte de chaque question, forcés que nous sommes, pour nous en tenir au prospectus, de rejeter à notre *Supplément* la production d'analogues dont l'absence fera longtemps lacune, lorsqu'au contraire leur publication aurait eu pour résultat d'élucider sur-le-champ une suite de travaux qui vont rester tant d'années encore sans solution possible. Mais, il faut le dire, en présence d'une telle quantité d'œuvres, toutes aussi intéressantes que curieuses, et par les points qu'elles soulèvent et par les notions qu'elles fournissent, nous avons dû nous limiter souvent à quelques exemples, et reporter, à une date postérieure, leur complément indispensable. Ce système de morcellement est fort déplorable, je le sais; il scinde les recherches et nuit considérablement aux études; il empêche même de juger d'un ensemble de faits ou d'idées, et, dès lors, on comprend tout ce qu'il porte de préjudice à l'examen de l'art et à celui des questions qui en découlent; mais, il y a, pour nous, force majeure; car, fidèles à nos engagements, nous voulons nous renfermer d'abord

Digitized by Google

gerait certes qu'un des points de la question, si l'on n'ajoutait qu'à côté des belles œuvres en ce genre, on en voyait de plus simples dont les dispositions, assez rudimentaires, se retrouvent presque partout. Ces derniers ustensiles étaient probablement de vulgaires objets de commerce qu'on fabriquait à l'avance pour les besoins journaliers des églises, et c'est aussi comme tels on comme de modestes acquisitions qu'on doit les regarder; tandis qu'au contraire, la beauté, l'importance et le décor des autres nous font admettre qu'ils provenaient d'une offrande faite par un seigneur, par telle corporation ou par toute autre personne, mais dans un but particulier de dévotion envers Dieu ou quelque saint.

Nous venons d'indiquer les causes qui purent provoquer le plus ou moins de luxe dans la constitution de ces couronnes, et nous les avons attribuées au génie des artistes et aux sommes qu'y consacraient la fabrique ou de pieux donateurs; il s'agit maintenant de nous rendre compte des œuvres. — Leur composition repose, avons-nous dit, sur l'agencement d'un pédicule d'où s'élève une tige verticale au sommet de laquelle sont fixés, à diverses hauteurs et d'une manière presque toujours pyramidale, un ou plusieurs cercles garnis de pointes où de bobèches, destinés à recevoir des cierges pendant leur combustion. Eu égard à son emploi, cette disposition paraît fort bien combinée et répondre, on ne peut mieux, aux exigences de son office; du reste, elle est si simple qu'elle a dû venir à l'esprit des ordonnateurs ou des constructeurs, et c'est même ce qui nous porte à croire qu'elle fut adoptée dans presque toutes les églises. — Le pied, la tige et les couronnes furent, comme on le pense bien, tout autant de parties sur lesquelles s'exercèrent tour à tour le talent et le génie des artistes;

dans les limites de notre programme, nous réservant de reprendre, plus tard, chaque famille de monuments et de leur donner alors tous les développements qu'elles exigent. — Puisque la nature des choses nous conduit à un aveu qui, du reste, était prévu par la majorité de nos lecteurs, il convient, peut-être, que nous entrions dans des détails, et que nous exposions quelques-uns des motifs qui nous ont porté à en agir ainsi. L'occasion est, d'ailleurs, trop favorable pour que nous la laissions échapper; aussi, en profiterons-nous pour adresser une réponse à ceux de nos souscripteurs qui nous ont vivement prié d'entrer dans cette voie. — Comme auteur de notre livre, on ne saurait admettre que nous n'en ayons apprécié l'importance et calculé l'étendue, en d'autres termes, que nous n'ayons considéré, dès l'origine, les impérieuses exigences de son développement. Et cependant, cette opinion nous a été formulée dans de nombreuses lettres. Pour toute réponse, nous prierons le lecteur de vouloir bien jeter les yeux sur notre tableau méthodique, dont la publication n'eut d'autre but que de présenter une idée sommaire de notre vaste programme. Je dis plus : c'est qu'à cette époque, nous n'osâmes point donner à ce tableau son extension réelle; nous avions nos raisons pour faire des réserves, puis, il suffisait, ce nous semble, d'émettre un tel classement pour prouver que nous ne marchions pas à l'aventure, mais bien d'après un plan sérieux et mûrement préparé. C'était, en quelque sorte, comme une espèce de garantie que nous voulions offrir au public, et une idée de la forme neuve et attrayante que nous nous proposions d'y employer. S'il faut en croire les communications qui nous ont été faites, ces conditions paraissent répondre aux désirs de nos souscripteurs; d'autre part, l'immense variété des questions qu'il embrasse doit rassurer contre toute appréhension d'un livre incomplet; enfin, la manière dont ce plan est conçu nous sembla de nature à satisfaire à la fois et tous les besoins et tous les goûts. Un tel développement est, sans doute, chose considérable, et c'est même cette extension qui nous force à dépasser les limites que nous avions prévues; mais notre recueil touche à tant de choses, il embrasse tant de faits et s'occupe de tant de divisions de la science, que prétendre renfermer un semblable programme dans un cadre restreint, ce serait vouloir tenter l'impossible. Cette vérité est, du reste, si évidente que, dès le commencement de notre ouvrage, elle avait déjà frappé M. Merimée; voici comment il en fit la judicieuse remarque : « Le plan que s'est tracé M. Gailhabaud est vaste, trop vaste peut-être, on serait tenté d'abord de le croire, en comparant l'étendue de son sujet à celle de sa publication, qui ne doit se composer que de trois à quatre cents planches. C'est peu sans doute pour passer en revue toutes les phases de l'architecture civile, militaire et religieuse de tous les peuples civilisés, depuis la décadence de l'Empire romain jusqu'à la Renaissance, pour donner des spécimens de tous les arts dont il s'est conservé quelque monument remarquable (¹) .: » Nos aveux seront plus explicites encore; car, nous ajouterons que trois à quatre cents planches suffiraient à peine pour traiter séparément une seule

(1) Le Constitutionnel du 12 juin 1852.

Digitized by Google

aussi, renonçons-nous à les décrire; l'analyse s'en fera, d'ailleurs, beaucoup plus aisément par les yeux, qui apprécieront, d'une part, l'infinie variété des formes, et, de l'autre, l'ingéniosité des moyens mis en œuvre pour leur constitution. Parmi ces moyens, l'un des plus importants consistait dans la manière dont on fixait ces couronnes. Assez souvent, on les faisait porter sur une moulure saillante ou repos, établi à une certaine hauteur de la tige; mais, d'autres fois aussi, elles étaient suspendues au sommet. Du reste, tous ces moyens furent très-divers, et chaque artiste semble avoir été complétement libre de les choisir et de les combiner suivant ses besoins ou son goût; cependant, il est à croire qu'on se préoccupa d'une question : ce fut de laisser un certain jeu entre elles et la tige; car, de celles que nous avons vues, aucune n'était fixe ou immobile, et toutes pouvaient, avec la main, recevoir un facile mouvement de rotation. Ce mouvement était, par lui-même, une des conditions essentielles; il s'exerçait horizontalement, et permettait au donateur d'amener devant lui celles des pointes ou des bobèches sur lesquelles il déposait l'offrande de son pieux luminaire. — Le pédicule se compose de trois ou de quatre branches, courbes ou horizontales, avec ou sans épattement, et ces branches sont ou entièrement libres ou reliées à un cercle inférieur, posant lui-même sur le sol. Nous ne parlons pas des dispositions : on peut voir qu'elles furent nombreuses; mais, il y a tout lieu de constater que plusieurs d'entre elles offrent quelque ressemblance avec la même partie de certains candélabres funèbres. — A la tige se rattachent plusieurs particularités qui ont surtout trait aux formes ainsi qu'à la décoration. Sous le premier rapport, le développement présente des surfaces très-variées : ainsi, elles sont ou planes ou

des branches de l'art, c'est-à-dire qu'elles seraient insuffisantes pour faire connaître l'histoire aussi étendue que variée de la peinture ou de la sculpture, et, à bien plus forte raison, de l'architecture; la ferronnerie, la fonte, la mosaïque, etc., en se restreignant à un type par chaque variété dans les espèces ou familles, exigeraient, à elles seules, un nombre de planches qui excéderait encore ce chiffre. Tout prouve donc l'évidence de notre opinion; aussi, n'hésitons-nous point à la communiquer à nos lecteurs. Mais, il s'agit de remplir notre tâche avec conscience, et, ne voulant point scinder des études que la restriction rendrait infructueuses, nous avons dû compter sur leur concours pour nous aider à conduire à bonne fin un ouvrage dont on ne saurait tirer de fruit qu'à une seule condition : celle de lui voir offrir une histoire *complète* de l'architecture et des arts du moyen âge, exprimée par les œuvres qui tiennent une place plus ou moins considérable, mais *marquée* dans cette histoire, et dont l'ensemble constitue, dans celle des institutions, cette série de monuments à l'aide desquels l'annaliste et l'antiquaire pourront, même à de longs siècles de distance, reconstituer toute sa civilisation, c'est-à-dire ses cérémonies, ses fêtes, ses mœurs, ses costumes, etc. — Dans l'intention de répondre à des désirs qui ont été émis, nous nous empressons de déclarer que nous procéderons à l'inverse de nos prédécesseurs; car, pour n'avoir pas voulu dépasser des limites que le hasard avait fixées, ils ont produit des livres remplis de lacunes ou peu propres au but qu'ils espéraient atteindre, et cette manière de voir est diamétralement opposée à la nôtre. Nous avons commencé notre recueil avec la ferme volonté de le rendre utile; mais, comme on en peut lui assurer un tel avantage qu'à certaines conditions, nous n'avons pas hésité à les subir, et nous nous sommes résolûment engagés dans les dépenses que doit entraîner ce supplément, convaincus qu'agir de la sorte, c'est aller au-devant des vœux de nos lecteurs et conquérir même leur estime; or, annoncer que nous allons faire paraître des œuvres capitales que nul recueil n'a publiées, c'est dire à l'avance qu'aux monuments si curieux que nous avons produits, nous allons en joindre d'autres tout aussi remarquablement gravés ou chromolithographiés, mais dont l'importance occupe une place plus grande encore dans l'histoire de l'art. Du reste, nous n'avons qu'un but en publiant ces œuvres : celui de combler des lacunes dont on déplore le vide et de fournir les éléments qui permettront d'embrasser enfin tous les points d'une seule et même question. En l'état présent des choses, ces lacunes sont assez nombreuses et les monuments à reproduire sont eux-mêmes fort considérables; mais, que l'on se rassure : car, quelque immense que soit notre tâche, nous n'y saurions faillir. Nous avons calculé nos ressources; nous avons foi et confiance en notre œuvre, mais, plus encore, s'il faut le dire, en l'appui de nos souscripteurs. En présence de raisons aussi capitales, il ne nous paraît plus permis de nous en tenir au premier chiffre de nos livraisons, et nous n'oserions interrompre ou suspendre la publication d'un recueil qu'une trop rigoureuse ponctualité rendrait évidemment incomplet. Puisant donc de nouvelles forces et un nouveau courage dans ces impérieux motifs, nous allons

Digitized by Google

curvilignes, ou bien en spirale ou en hélico, enfin les profils et les moulures rappellent ceux de l'architecture contemporaine; quant au second, il n'excite pas moins d'intérêt, car on y voit des ornements, établis sans doute dans le but de combattre son aspect grêle, et de rompre aussi la froide monotonie de la ligne. — Nous passons aux couronnes. Leurs cercles sont toujours rattachés à la tige par des croisillons ou traverses intérieures qui se réunissent, en nombre indéterminé, à une espèce d'anneau central. Divers systèmes d'armatures, plus ou moins ornées, séparent et relient entre elles toutes les parties de ces couronnes; plusieurs mêmes sont aussi ingénieux qu'élégants : nous signalons surtout ceux de Chapelle-à-Wattine et de Tournai (*fig.* 1). Le nombre des cercles que comporte chacun de ces appareils semble n'être point constant et avoir dépendu de l'emploi qu'il devait remplir; à en juger par les monuments, on observe qu'il varia beaucoup : ainsi, l'on connaît des couronnes qui n'en possèdent qu'un seul, tandis que d'autres en sont pourvus de deux, de trois et même davantage; nous en avons découvert une, entre autres, dans l'église de Notre-Dame, à Hal, qui en est garnie d'un très-grand nombre. L'importance de ce dernier monument pourrait même servir à expliquer celle qu'on voyait autrefois dans le sanctuaire de la mosquée de Cordoue et dont parlent les historiens arabes (¹). — Bien que la figure du cercle prévalût, le plus souvent, dans la forme des couronnes de lumière, on en connaît cependant quelques exemples dont le principe repose sur le plan de l'hexagone, disposition qui put être empruntée à certaines lampes ou lustres, également consacrés au luminaire religieux. Sur ce point, l'appareil de Chapelle-à-Wattine donnerait une idée de cette forme par opposition à celles de Tournai, de Lierre et d'Ypres, qui sont circulaires. — Par une mesure de propreté sans doute, on établit quelquefois, à la partie inférieure, c'est-à-dire au-dessous du dernier cercle, un grand disque à bords plus ou moins ornés (²); ces disques n'avaient probablement d'autre but que de recevoir les gouttes de cire qui pouvaient se répandre pendant la combustion des cierges; mais, dans d'autres couronnes,

concentrer tous nos efforts pour continuer notre œuvre, et, dès ce moment, l'on peut être certain que chaque famille ne se bornera plus, comme nous l'avons fait pour nos pauvres couronnes ou pour d'autres monuments, à la dure restriction d'une ou de plusieurs espèces, lorsqu'elles en comptent de nombreuses; mais, grâce à ce complément, toute division ou subdivision de l'art sera représentée par des suites d'œuvres qui en traduiront les phases ou les écoles chez les différents peuples pendant le moyen âge. Établi sur une base aussi large et publié dans de telles conditions, notre livre permettra enfin d'entreprendre une analyse sérieuse et raisonnée des choses, et son contenu fournira à la science ces *desiderata* si longtemps attendus, mais que la puissance seule du nombre permettait de produire. Là, seront réunis, pour les besoins ou pour l'instruction de tous, des documents inconnus, nombreux et suivis sur chaque classe de monuments ou sur chaque branche de l'art, et planches et notices seront combinées de manière à présenter un enchaînement tel que leur ensemble renfermera les notions les plus complètes, c'est-à-dire que ce recueil deviendra le plus vaste, le plus utile et le mieux coordonné de ceux qui ont paru jusqu'à ce jour. Du reste, l'on appréciera mieux quelle doit être la richesse de cette mine, lorsque nous aurons dit qu'elle contiendra tout ce qui a été produit de remarquable depuis les Catacombes jusqu'à la fin du XVIe siècle. Le praticien y trouvera, sur toutes les époques, à propos de chaque art ou sur n'importe quels genres d'œuvres, des matériaux qu'il chercherait vainement ailleurs, et l'historien ou l'antiquaire y puiseront des documents dont ils ne soupçonnaient pas l'existence. Telle est, en quelques mots, l'esquisse, bien pâle encore, de ce vaste cadre où nous rassemblerons, dans un même but, tout ce qu'il sera possible de découvrir sur chaque matière, tout ce qui est indispensable pour traiter chaque question, enfin tout ce qui pourrait être de nature à caractériser les phases diverses de l'art et à expliquer les nombreux faits de la civilisation pendant le moyen âge.

(1) Voyez notre description de cet édifice dans les MONUMENTS ANCIENS ET MODERNES.

(2) On remarque cette disposition à la couronne de Lierre, *fig.* 2.

Digitized by Google

on avait disposé ce plateau au bas de leur pédicule. C'était, du reste, une prévoyance dont on doit tenir compte au constructeur. — Disons maintenant quelques mots de leur amortissement, car les artistes du moyen âge ne négligeaient aucune partie; le sommet, surtout, était comme une espèce de thème pour lequel ils cherchaient des compositions plus ou moins remarquables. L'amortissement ne fut donc point oublié dans la décoration de ces ustensiles, et, parfois même, on lui donna une certaine importance; nous citerons, comme exemple, celui d'une couronne qui se trouve dans l'église de Saint-Jacques, à Ypres; on y voit très-distinctement une réminiscence du candélabre aux sept branches, idée qui ne manque pas d'à-propos dans son application à une pièce consacrée au luminaire religieux. — La dernière des questions qu'il s'agit de traiter se rapporte à leur hauteur. A proprement parler, celle-ci n'eut jamais rien de fixe et varia beaucoup; mais, elle ne dépassa guère deux mètres, bien qu'on en fit de plus grands et de plus petits, selon les usages auxquels ils étaient destinés.

Comme toutes les pièces de l'ameublement ecclésiastique, ces couronnes reçurent de l'art une ornementation plus ou moins considérable. Déjà, nous avons émis une opinion sur les causes assez vraisemblables de ce décor; maintenant, on doit, au point de vue de la technique, établir en quoi il consistait. Rien ne nous semble plus propre, pour apprécier les divers points de cette étude, que de connaître d'abord la matière dont elles furent faites, puis de rechercher jusqu'où sa nature s'y prêtait. — La perte ou l'absence des anciens monuments ne nous permet guère d'envisager ici qu'un des côtés de la question; cependant, tout porte à croire qu'on y employa le métal et le bois (1). L'une et l'autre matière pouvait, sous un certain rapport, remplir assez bien le même but; mais, le premier eut un avantage incontestable : l'artiste avait reconnu qu'il en tirerait des formes plus sveltes et plus fines, de même que son poids lui offrit une solidité d'assiette qui manquait à son compétiteur. Ces diverses considérations paraissent avoir été toute-puissantes, et l'on donna la préférence au métal comme se prêtant à des dispositions plus convenables. Se servit-on du bronze, à l'origine? Je l'ignore. Toujours est-il que l'adoption du fer perait au XVe siècle. C'était, du reste, une époque où les procédés de l'art avaient acquis quelque perfection. La nature des œuvres, c'est-à-dire le résultat du travail différait sans aucun doute de l'exécution des XIIIe et XIVe siècle; mais, le ferronnier, bien qu'avec des moyens fort simples, n'en produisait pas moins des effets, parfois heureux, qu'il introduisit dans ces couronnes. — Le rôle que joue la décoration dans l'ensemble de ces monuments dut être fort varié, et son importance paraît avoir dépendu du prix ou de la valeur qu'on mettait à l'ustensile. Le fer se voit, aux couronnes simples, employé dans un état presque rudimentaire, c'est-à-dire sous la forme de surfaces planes ou rondes mais brutes, tandis que les plus riches étalent un luxe dont le mérite principal consiste dans l'exécution du travail, auquel s'adjoint aussi le concours de l'or et de la couleur. Les divers procédés de la technique semblent avoir été mis en œuvre dans la confection de ces ustensiles, et, depuis le modelé au marteau jusqu'à la torsion, l'estampage et le découpé à la lime, tout s'y voit combiné suivant un programme ou un dessin préalable. Quant aux éléments du décor, ils sont de plusieurs espèces, et se rapportent ou à l'architecture contemporaine, ou au

(1) Il s'est conservé bon nombre de couronnes dont le pédicule et la tige sont en bois; mais, leur date ne remonte point au delà du XVIIe siècle. Elles accusent toutes une grande simplicité.

Digitized by Google

règne végétal, ou bien à des objets divers ; des inscriptions même (¹) viennent ajouter encore à ce luxe et donner à l'ensemble un aspect de richesse qui en fait un petit monument hors ligne.

Si maintenant l'on rapproche de ces couronnes les potences de Hal et de Louvain, on acquiert la certitude qu'il y eut, en Flandre, pendant la dernière moitié du XVe siècle, des ferronniers aussi habiles dans leur art que pleins de goût pour la composition ; c'est, du reste, un fait qui ressortira plus complétement lorsque nous aurons publié d'autres œuvres. Mais, il s'en faut, avons-nous dit, que ces couronnes présentent, entre elles, un même degré d'exécution, puisqu'on en connaît dont le travail est, à coup sûr, un peu rudimentaire. En ne considérant ici que les œuvres importantes et seulement dignes d'un examen sérieux, nous devons reconnaître que la ferronnerie flamande était parvenue, dès lors, à un haut point de splendeur, grâce toutefois aux hommes de talent qu'elle comptait parmi ses praticiens; car, si Josse Metsys produisait, à Louvain, la magnifique potence de Saint-Pierre, plusieurs de ses confrères, sur divers points du sol, exécutaient d'autres pièces dont le mérite est tout aussi capable d'exciter l'attention. Ces monuments se recommandent, en général, par une composition gracieuse, un travail délicat, une naïveté de moyens, enfin par un choix d'ornements et un système de coloration parfaitement appropriés à leur office. De pareilles œuvres sont, certes, de nature à nous faire déplorer la perte des analogues, mais surtout à nous donner des regrets de n'en point connaître les auteurs. En effet, lorsqu'on analyse leurs formes et qu'on examine leur décor, on se demande quels sont, pour quelques-unes, les créateurs de semblables merveilles. Un désespérant silence laisse hélas notre question sans réponse, comme pour nous exciter bien plus encore. Et cependant, lorsque, sur tant de points, nous rencontrons de tels ouvrages, sinon tous dignes d'admiration, mais provoquant notre surprise, on conçoit que l'esprit veuille se poser une pareille demande ; car, le ferronnier qui conçut ou exécuta de semblables pièces était presque un homme de génie, et l'histoire, qui aime à glorifier les intelligences supérieures, voudrait inscrire, sur le livre d'or des artistes, des noms si bizarrement inconnus et qui mériteraient tant de l'être!... Un jour viendra, je pense, où quelques hommes courageux tenteront de réunir les noms conservés de ces ouvriers d'élite, et ce jour sera, pour leur mémoire, celui de la réparation. Plaise à Dieu qu'il nous soit donné de prendre une semblable initiative! La part serait évidemment belle et le travail rempli d'attrait; mais, en présence de notre tâche, nous devons renoncer à la gloire qui semble attachée à cette noble entreprise. Toutefois, s'il nous est interdit de penser à la réalisation d'une aussi grande œuvre, nous pouvons du moins faire des efforts pour y convier de plus capables et y décider de plus robustes (²). De ce travail, découlerait la clef de mainte énigme ; la science y découvrirait des horizons nouveaux; l'histoire de

(1) Nous citerons surtout celle de l'église de Chapelle-a-Wattine, près Tournai, où la patience et le talent de l'artiste sont parvenus à découper dans le métal la prière de l'*Ave Maria*.

(2) Quelques louables efforts ont été déjà tentés par différentes personnes, et nous devons reconnaître que le Comité des Arts et Monuments, dans son *Bulletin*, MM. les collaborateurs des *Annales Archéologiques*, M. Duseignaur, dans les notes qu'il a jointes à l'un des volumes d'Emeric David, et d'autres, sont parvenus à réunir un certain nombre de noms d'artistes; mais, tout n'est pas fini; il reste encore beaucoup à faire, surtout en ce qui concerne les textes et les monuments. Pour arriver, dans un bref délai, à un résultat favorable, il conviendrait d'organiser, dans chaque pays et même dans chaque région, des centres agissant sous une même pensée, c'est-à-dire qui procéderaient au dépouillement des archives, à l'exploration des œuvres de l'art, et, enfin, à la lecture de tous les ouvrages dont la nature serait susceptible de renfermer ou de fournir quelques documents inconnus.

Digitized by Google

l'art, si mystérieuse en certains chapitres, recevrait une soudaine clarté; enfin commencerait, pour ces artistes, une ère de justice et de réhabilitation; car, si cachés qu'ils soient dans les textes poudreux ou dans des inscriptions ignorées, leurs noms apparaîtraient dès lors au grand jour, et la place qu'ils occuperaient dans l'histoire deviendrait comme autant de jalons indiquant, sur la route, chacun de ces grands relais qu'on nomme : écoles, phases et transformations.

Est-il permis de croire que ces couronnes (1) ont toutes été faites au moyen âge? Évidemment non, puisqu'il en est dont le caractère semble appartenir au XVIe siècle. On sait, du reste, qu'au commencement de cette période, l'art et surtout l'art religieux conserva, longtemps encore, tout ou partie de sa physionomie du XVe siècle; c'est même cette similitude ou cette analogie dans les dispositions et le décor, qui nous a porté à grouper ces exemples afin d'en tirer quelques rapprochements.

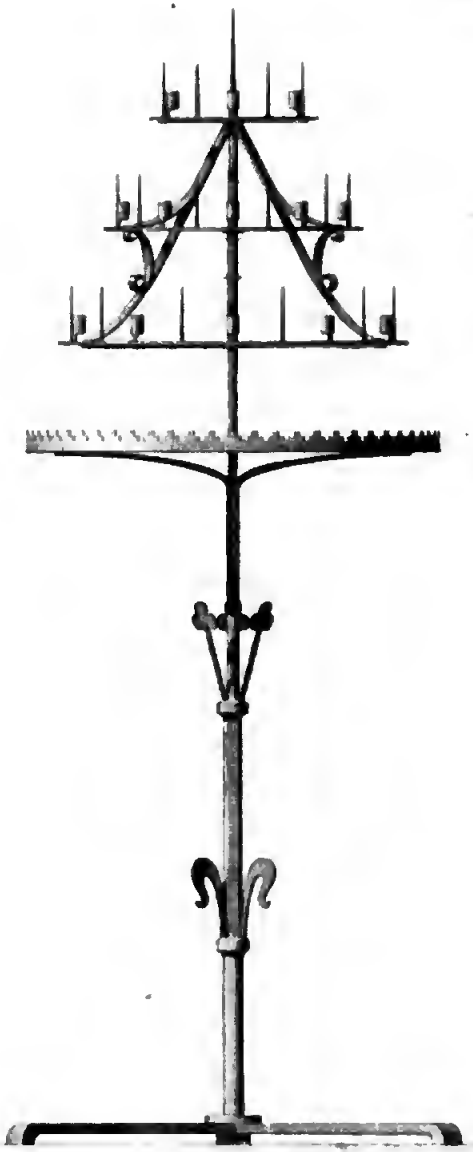
Une question reste à éclaircir pour compléter notre travail sur les couronnes pédiculées. Il s'agit de leur emploi pendant le moyen âge. Fut-il général dans les églises ou restreint seulement à quelques régions de l'Europe? La situation de celles qu'on retrouve porterait à croire que leur adoption dut être fort répandue, puisqu'on en voit en Allemagne, en Belgique, en France (2) et même en Sicile; quant à leur absence ou à leur disparition des autres pays, il faut l'attribuer, sans doute, aux diverses causes que nous avons si souvent fait connaître.

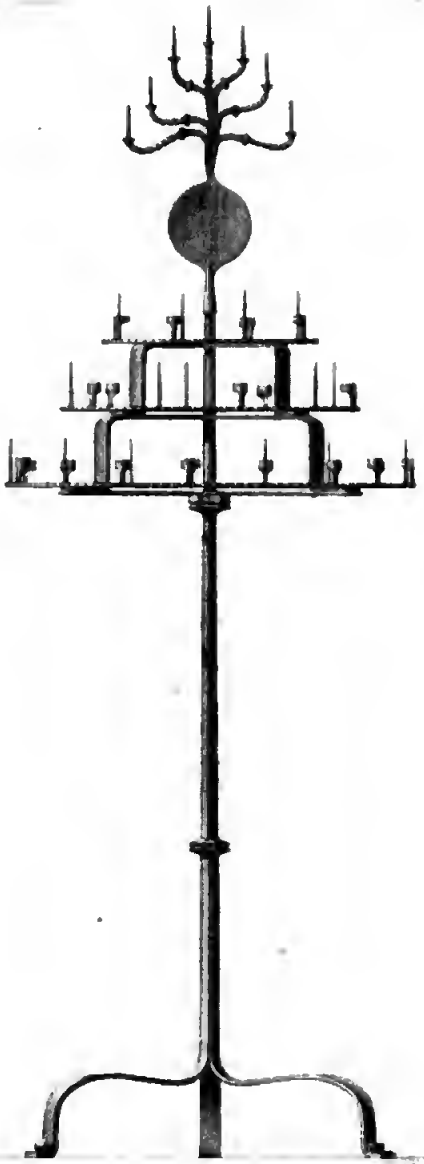
Nous venons de dégager de l'inconnu quelques notions, plus ou moins fondées, sur notre espèce de couronnes, et l'on doit reconnaître que, si elles étaient admises, on y pourrait trouver le point de départ de leur origine; mais, en procédant de la sorte, avons-nous réellement déterminé l'usage de ces monuments, et sommes-nous parvenus à définir les causes ou le but primitif leur destination? On n'oserait l'affirmer. Dans tous les cas, la place qu'ils occupent à l'intérieur des églises tend à leur assigner une fonction certainement secondaire : celle de servir à l'établissement d'une illumination entretenue par le peuple, et, sur ce point, leur emploi semble ne laisser aucun doute; mais, là, se bornent jusqu'ici nos efforts; aussi, faisons-nous des vœux pour que de plus habiles viennent reprendre la question et puissent pousser plus loin le résultat de notre modeste étude.

(1) Tous ces monuments ont été découverts par nous à une époque bien antérieure à celle où nous chargeâmes MM. Laval et Vacquer d'en faire les dessins géométraux.

(2) Nous nous plaisons à signaler celle qui fait partie de la collection de feu notre ami, M. Henri Gerente, et nous émettons le désir de la voir reproduite par M. Viollet-Leduc dans son excellent *Dictionnaire de l'Architecture française du XIe au XVIe siècle*.

Digitized by Google

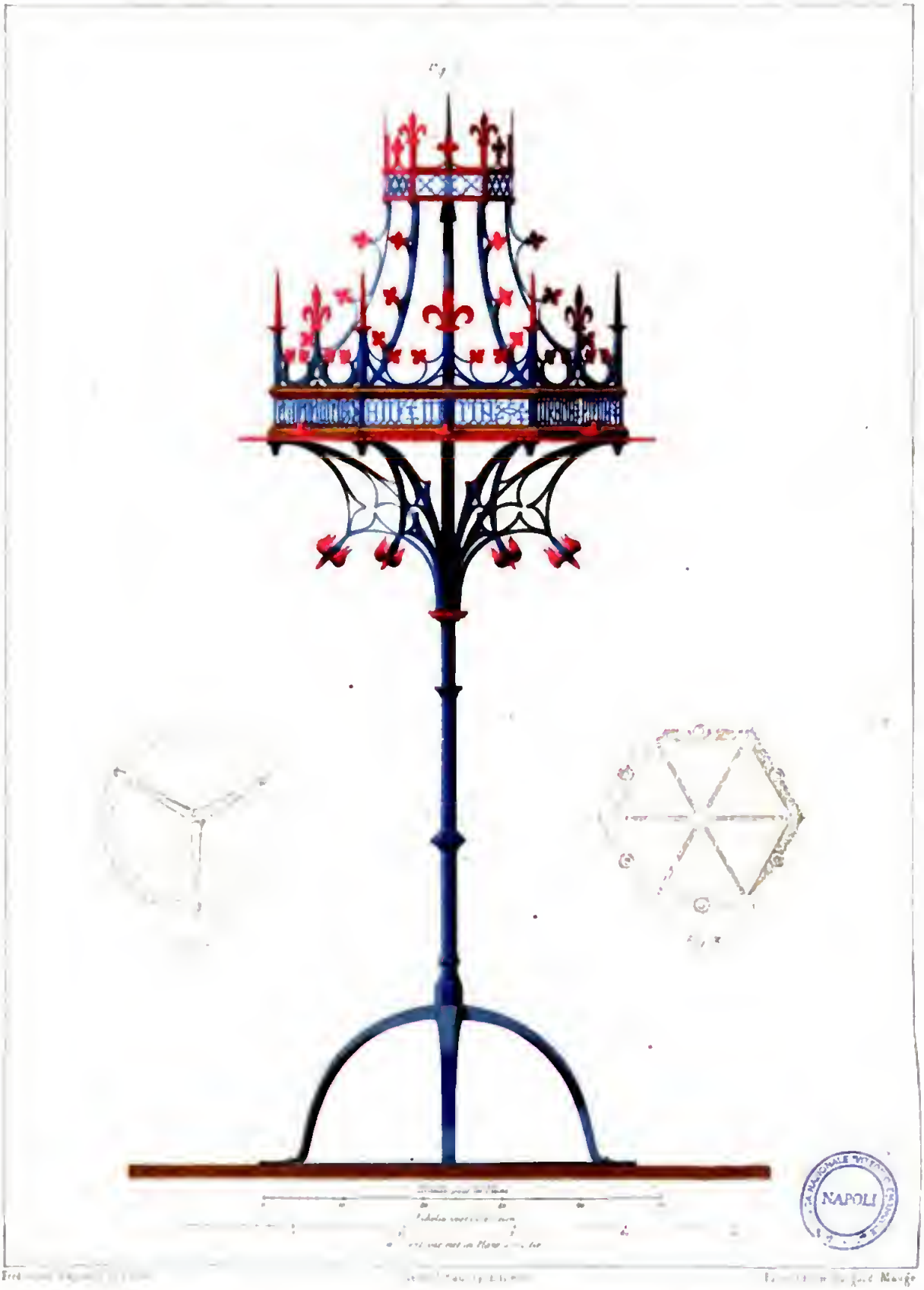




NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

APPAREIL DE LUMINAIRE

DANS L'ÉGLISE CATHÉDRALE, A COLOGNE

Du moment où l'Église eut adopté la lumière artificielle pour rehausser la pompe de ses cérémonies, et du moment encore où, à chaque nouvelle institution religieuse, à chaque nouveau culte ou pratique, elle poursuivit cette voie d'application, il devait s'ensuivre que le brillant fluide se verrait bientôt approprié et employé dans beaucoup de cas, ce qui exigerait un certain nombre de supports que l'art fut spécialement chargé de trouver et de produire. Ces différentes appropriations de la lumière donnèrent, en effet, naissance à une multitude de monuments, d'appareils ou d'ustensiles dont l'emploi, l'usage ainsi que l'ensemble devaient, on le pense bien, faire l'ornement du temple, et c'est précisément ce qui avait lieu aux grandes fêtes; car, en ces jours, l'Église s'en servait ou en faisait un vaste système d'illumination solennelle et tout à fait propre à jeter de l'éclat sur les cérémonies. Sous l'influence de cette pensée, on créa donc des appropriations nombreuses pour lesquelles les artistes durent composer des monuments de formes très-diverses. La vue de toutes ces pièces offrait, sans doute, un grand intérêt; mais, depuis les pertes nombreuses qu'a subies le mobilier ecclésiastique, il n'est guère vraisemblable que l'on se fasse jamais une idée de cet ensemble. Toutefois, en rapprochant et en étudiant ce qu'il en reste, on est encore étonné du nombre et de la variété des monuments. Leur étude révèle à l'investigateur toute une série de faits relatifs à l'application et à l'emploi du luminaire dans les églises, en même temps qu'elle fournit des renseignements précieux sur la composition, les formes, le décor et l'exécution même de toutes ces œuvres. Sur ce point, je n'entre dans de plus longs détails; l'on trouvera, ailleurs, tous les développements qu'il faut abréger ici.

On vient de voir que les appropriations du luminaire ecclésiastique furent très-variées, et que le nombre des ustensiles, destinés à les porter, fut très-considérable; il s'agit maintenant de se rendre compte des principaux systèmes. Quant à l'examen des monuments, plusieurs familles ou quelques individus de chaque classe ont ici leurs notices à part.

Nous avons déjà dit que le luminaire honorifique se divisait, suivant les vues de l'Église, en deux catégories distinctes : celui qu'on consacrait aux personnes divines, telles que Dieu, la Trinité, la Vierge, — et celui qu'on affectait aux personnages d'un ordre inférieur, mais cependant illustres, c'est-à-dire aux Saints; puis, nous avons ajouté, en traitant des matières propres à l'éclairage, quelles furent les deux espèces : l'huile et la cire, et, à propos de cette dernière, nous avons dit que les objets éclairants avaient reçu la forme de tiges, plus ou moins longues et grosses, que l'on plaçait sur des monuments ou ustensiles spéciaux. Nous avons encore catégorisé ces ustensiles selon l'importance de leur emploi; mais, on a vu qu'il y avait une distinction à faire au sujet des tiges en cire, nommées *cierges*, distinc-

Digitized by Google

tion qui reposait sur le plus ou le moins de sainteté dans la destination des monuments; enfin, nous avons divisé ces cierges en deux classes : les grands et les petits; — les *grands*, que l'on allumait pendant la célébration de la messe et des offices, en commémoration des grands faits du catholicisme, etc.; — les *petits*, qui étaient plus spécialement réservés à quelques pratiques pieuses ou autres.

Après avoir brièvement indiqué ce qui concerne l'emploi, la matière et la forme du luminaire ecclésiastique, il y aurait lieu de passer en revue toutes les classes de monuments et d'ustensiles auxquels il donna naissance; mais, plusieurs de ces familles ont, dans notre livre, quelques représentants, et nous leur avons consacré, selon leur importance, un texte plus ou moins étendu. Nous n'avons donc pas à y revenir. D'ailleurs, je ne dois étudier qu'un monument ou qu'un appareil dont on n'a point parlé jusqu'ici.

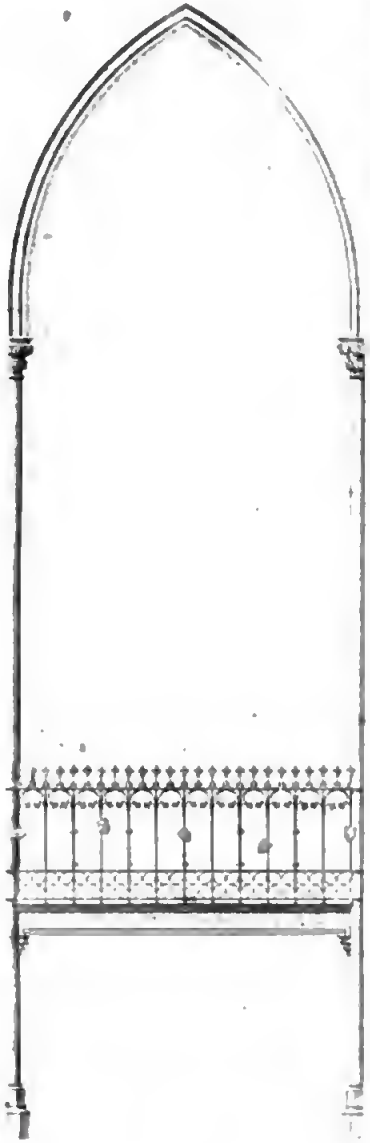
Il appartient à la famille des trefs et des rateliers, *rastrum*, *rastellum*, et il fait partie de la classe des appareils destinés à l'illumination générale de l'église, soit aux jours de grande solennité, soit aux fêtes de quelque saint, tel que patron de corporation ou autres. Nous voudrions pouvoir entrer dans maints détails sur cette espèce de monuments; mais, son étude exigerait la publication d'un certain nombre d'exemples et la reproduction de plusieurs miniatures sans lesquelles on ne pourrait être compris.

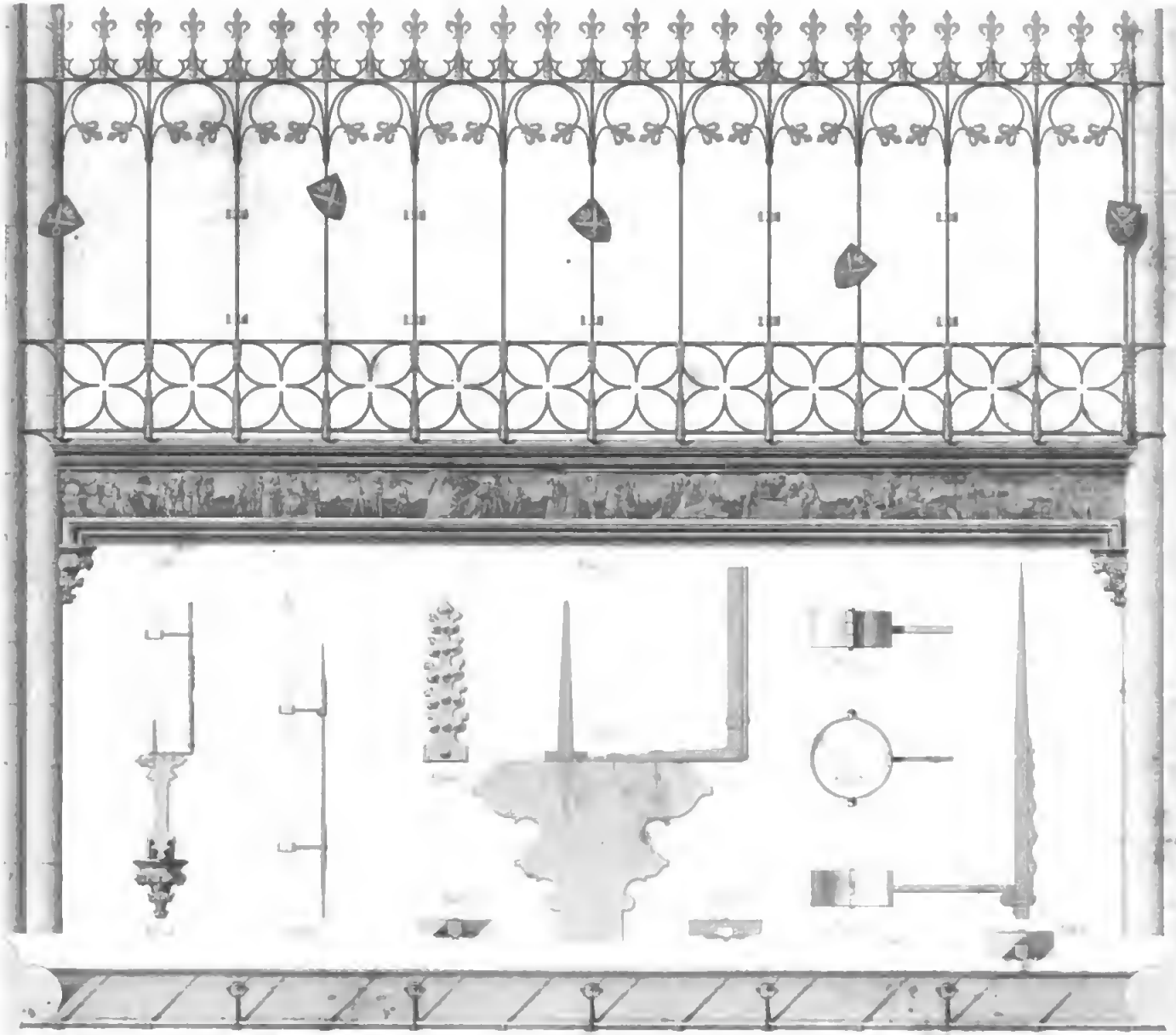
Ce monument est placé dans l'un des bas-côtés ou mieux dans le pourtour du chœur de la cathédrale de Cologne, et, comme on le voit par notre élévation d'une travée, il est établi au tiers, à peu près, de la hauteur des arcades. J'ignore si toutes les autres arcades reçurent, à la même époque, de semblables appareils, et s'ils formèrent ainsi un ensemble destiné à une illumination générale. Tout ce que l'on peut affirmer, c'est qu'il y a, dans le collatéral opposé, un autre monument de la même nature; mais, on doit avouer qu'il est d'une époque postérieure et que son état de dégradation ou d'altération ne nous a point permis de le considérer comme se rattachant à une même pensée d'ensemble. Les ciseaux, que l'on voit représentés sur nos écussons, porteraient à croire qu'il a trait à une corporation et qu'il fut donné par elle à la cathédrale. Fût-ce la première offrande d'une pensée qui devait être suivie par d'autres professions industrielles et compléter, dans toutes les arcades, un ensemble d'illumination de la cathédrale? Je ne sais. Toujours est-il que cet appareil, dont la destination et l'usage se définissent ou se déterminent par leur position et par leur forme, n'en offre pas moins un très-grand intérêt pour l'histoire et l'étude du luminaire à l'intérieur des églises.

Qu'ajouterais-je maintenant? que le monument est composé de deux matières : le bois et le fer, auxquels les artistes du moyen âge appliquaient encore la couleur et l'or. Quant aux peintures représentées sur la *trabes*, elles sont relatives aux diverses scènes ou faits de la Passion, et elles ont été, très-certainement, exécutées par quelque peintre de cette école de Cologne que nous avons mentionnée dans notre notice sur le *Tabernacle de l'église de Saint-Cunibert*.

Comme nous l'indiquons par les figures 1, 4 et 5 de la *Planche de Détails*, cet appareil de luminaire était garni de cinq gros et longs cierges dont la place ainsi que les dimensions sont définies par les annelures représentées fig. 7, 8 et 9 de la même planche.

Digitized by Google

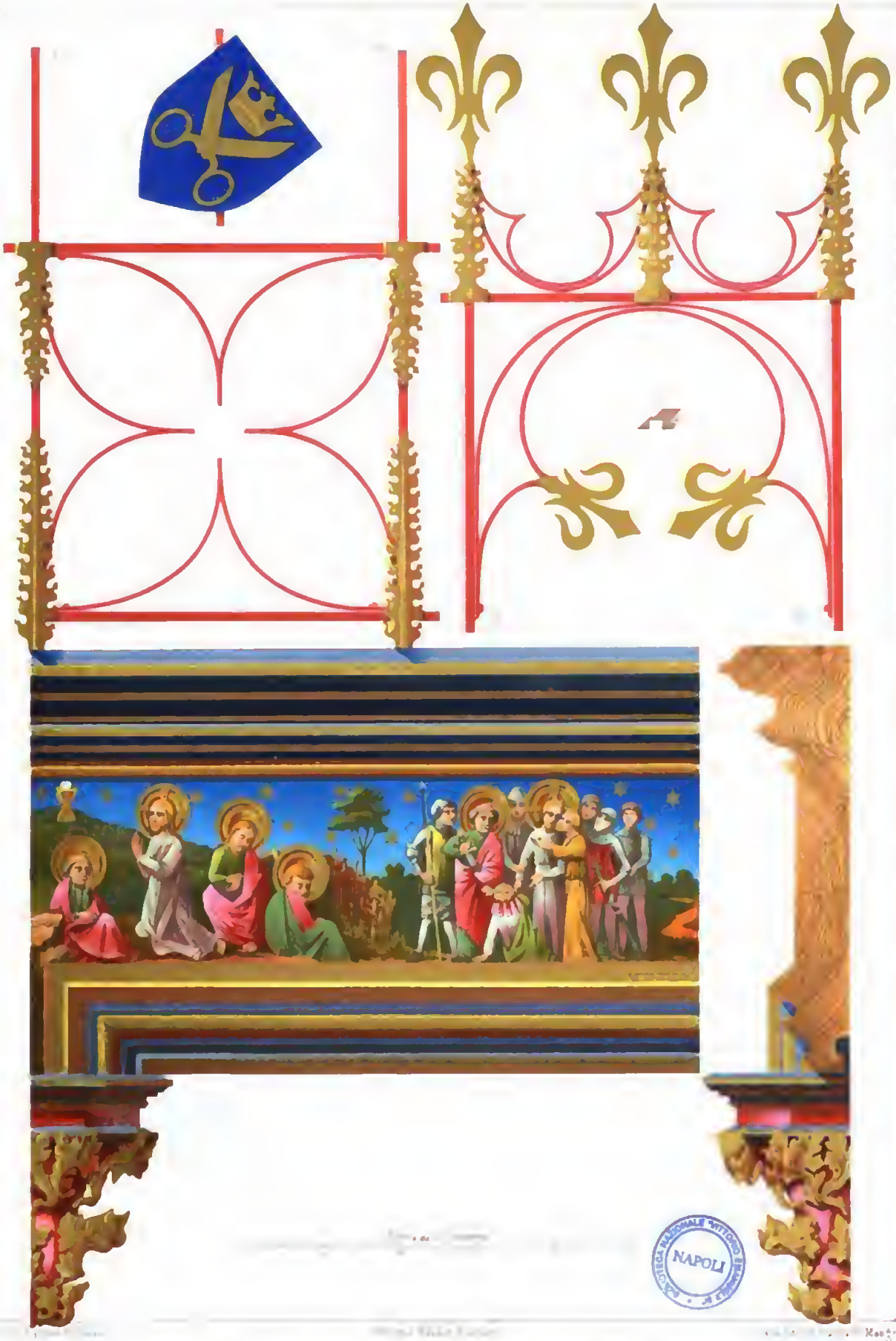




BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google



BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Details

Digitized by Google

Digitized by Google

LUTRIN EN BOIS

DANS L'ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-IN-ORGANO, A VÉRONE

Ce lutrin, qui avait pour but de soutenir le livre des chantres, se rattache, par ses formes, à la famille de ceux dont la partie supérieure est composée d'un pupitre à deux versants. Ce fut, on le sait, la forme la plus simple et la plus convenable pour l'office qu'il devait remplir.

La disposition de ce meuble, jointe à celle d'analogues que nous ferons connaître, prouve qu'au XVIe siècle, en Italie, en France et même ailleurs, les artistes continuèrent l'emploi des types admis par leurs prédécesseurs; car, nous avons vu, de ce temps, des lutrins pupitres, des lutrins aigles, des lutrins mobiles, etc., dans des données absolument conformes à ceux du moyen âge, à l'exception du stylo et du décor, qui étaient propres à la renaissance. Une telle continuité dans l'établissement de cette classe de meubles implique, avec évidence, l'acceptation tacite, par les artistes du XVIe siècle, des types composés par leurs devanciers, et elle démontre aussi leur bon sens de n'en avoir point modifié les formes. Au reste, cette convenance frappe, en effet, dans la composition du lutrin de Vérone; son office n'étant autre que de supporter le livre des chantres, il suffisait d'une heureuse combinaison du pupitre sur un pédicule. Restait à l'artiste à savoir la composer d'une manière plus ou moins agréable, mais de façon, avant tout, qu'il y eût rapport d'harmonie entre les deux pièces, c'est-à-dire que l'importance de l'une, par la masse de son volume, n'écrasât pas l'autre; et c'est, précisément, cette harmonie de proportions que l'on voit, presque toujours, dans les lutrins pupitres des XIVe et XVe siècles. — Mais, en Italie, au XVIe siècle et surtout à l'époque de l'engouement des travaux de la marqueterie, ces rapports subirent des modifications notables, parce que ce système de décor exige, pour se produire, des surfaces planes et développées; et il s'ensuivit qu'au lieu de continuer, pour le pédicule de cette classe de lutrins, l'emploi de parties minces, élancées ou à claire-voie, on y établit des panneaux et des champs lisses sur lesquels l'artiste marqueteur put développer et faire valoir les ressources de son art. La forme, donnée au pédicule du lutrin de Vérone, tendrait, ce nous semble, à confirmer notre sentiment.

Ce petit meuble doit sa création à l'artiste célèbre, mais peu connu, qui orna la sacristie et le sanctuaire de Sainte-Marie-in-Organo, au modeste Fra Giovanni dont Vasari fait trop brièvement mention dans son précieux ouvrage. Tout porte à croire qu'il en composa les formes et le décor pour qu'ils vinssent s'harmoniser à celles du candélabre, des stalles (1), etc., qu'il exécuta ou fit exécuter pour ce monument.

La composition de ce lutrin accuse, selon nous, des formes un peu massives et qui contrastent entre elles: ainsi, le pupitre et la base semblent lourds dans leur rapport avec la tige

(1) Nous devons publier une monographie de ces magnifiques stalles dans notre Supplément.

Digitized by Google

qui les relie, et, fort vraisemblablement, un artiste sculpteur, en introduisant des parties minces et élancées dans le pédicule, eût beaucoup mieux pondéré ce rapport; mais, il faut se souvenir que la composition fut cherchée en vue du concours de la marqueterie, et, dès lors, on doit reconnaître que les dispositions, plus gracieuses, du type ont dû en souffrir. Ces observations faites et en admettant les exigences de l'artiste, on ne saurait refuser à cette œuvre un certain mérite; car, prises séparément, les formes en sont agréables; la sculpture y est fine et les motifs aussi heureux que bien placés; les dessins de marqueterie, sont élégants et leur exécution d'une supériorité remarquable; enfin, jugée à son point de vue, cette composition nous paraît à la hauteur de celles qui l'entourent, et sa valeur donne une haute idée du talent de Fra Giovanni, l'élégant créateur de la sacristie, du candélabre, des stalles, du lutrin, etc., de l'église de Sainte-Marie-in-Organo. — Un petit degré, mis à l'un des angles de la base, sert à élever la personne qui a charge de tourner les feuillets du livre et d'y mettre le signet, muni d'un poids, afin d'empêcher les pages de se lever. Ce signet ou cette cordelette est fixé à une tige horizontale et mobile, en métal, que l'on remarque à la partie supérieure. — Qu'ajouterai-je encore? que le travail de la menuiserie est digne de la beauté des sculptures, et que, sous le rapport de la marqueterie, l'exécution ainsi que les procédés prouvent que cet art avait, dès lors, acquis toutes les ressources propres à ce genre de peinture en bois. — Mais, il est un dernier point à signaler, et celui-là n'est pas le moins intéressant : nous voulons parler de cette espèce de signification, de destination parlante que le bon et modeste Fra Giovanni s'est plu à introduire sur l'un des deux versants de son pupitre. Il y a placé la figuration d'un antiphonaire de son époque. La peinture en marqueterie représente le livre ouvert, et la scrupuleuse exactitude de tous ses détails donne une idée exacte de cette classe de livres cantoraux, avec leurs systèmes de notation, de signets, de liens de fermeture, etc., notions diverses qui ont aujourd'hui tant d'intérêt pour les études de l'historien et de l'archéologue.

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

LUTRINS-AIGLES

DANS LES ÉGLISES D'AIX-LA-CHAPELLE ET DE NUITS

L'histoire des formes et des transformations que subit le *lutrin-aigle* n'est pas une des moins intéressantes parmi celles des nombreuses pièces dont se compose le mobilier des églises. Plusieurs questions, d'une nature assez complexe, s'y rattachent d'ailleurs et viennent donner à l'étude de ce meuble un intérêt qui s'accroît encore de la notion des causes relatives à son origine et à sa destination. Un obstacle s'oppose à ce que nous abordions cette histoire. Il faudrait, pour l'entreprendre, pouvoir s'appuyer sur la production de quelques variétés dans l'espèce et nous n'en avons publié que deux exemples. Cette situation nous force donc à reporter à notre supplément un travail que nous eussions voulu présenter ici; mais, on comprend que nos deux spécimens ne sauraient suffire pour rendre compte des différentes modifications d'une famille dont les variétés semblent avoir été nombreuses. Nous parlerons, alors, de leur origine et nous essaierons de préciser les causes qui ont déterminé à introduire la figure de l'aigle [1]; nous considérerons la question de symbolisme; nous indiquerons leur place dans les églises; nous examinerons les différentes formes du pédicule; nous ferons connaître les matières employées; nous apprécierons la technique ainsi que le point particulier de l'histoire de l'art; nous appellerons encore l'attention sur plusieurs autres particularités inaperçues des archéologues et des liturgistes; enfin, nous coordonnerons tous ces documents sur les *lutrins-aigles* en un seul et même mémoire, ce que nous ferons séparément aussi, dans des notices spéciales, pour les *lutrins-pupitres*, les *lutrins-pélicans*, les *lutrins-mobiles* et les autres espèces de lutrins ecclésiastiques.

Limité, pour le moment, à l'analyse des seuls lutrins d'Aix-la-Chapelle et de Nuits, le lecteur ne saurait attendre de nous un article étendu et méthodique, puisque ces deux exemples appartiennent à deux branches différentes de la technique : l'un, à la fonte, et l'autre, à la sculpture en bois et en pierre. — Nous nous bornerons donc à dire que celui d'Aix est le plus ancien lutrin en fonte que l'on connaisse, puisque la date de son exécution remonte au XIVe siècle, dont il accuse, du reste, le caractère particulier de l'art en Allemagne vers la fin de cette période, — et que celui de Saint-Symphorien nous révèle une composition mixte de matières à laquelle se joint le luxe de la peinture et de la dorure. Par une bizarrerie, digne assurément de remarque, le pédicule de ce dernier est en bois, tandis que l'aigle avec la

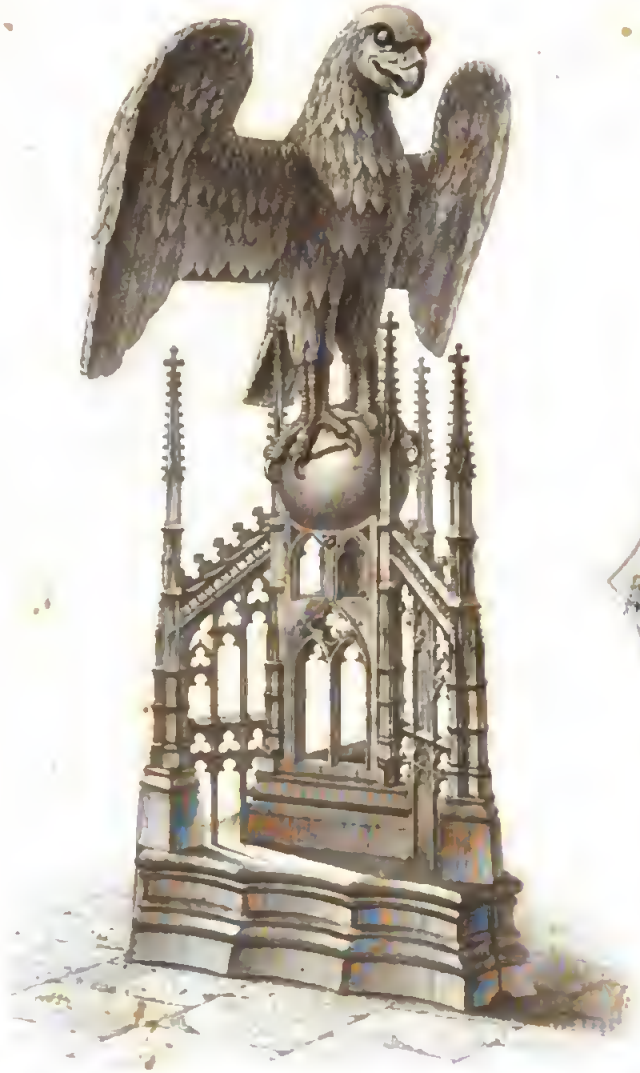
1. Il ne faut pas confondre le lutrin-aigle avec le *lutrin-pélican* dont il sera fait une étude à part.

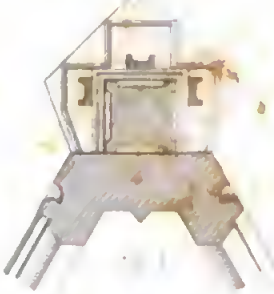
Digitized by Google

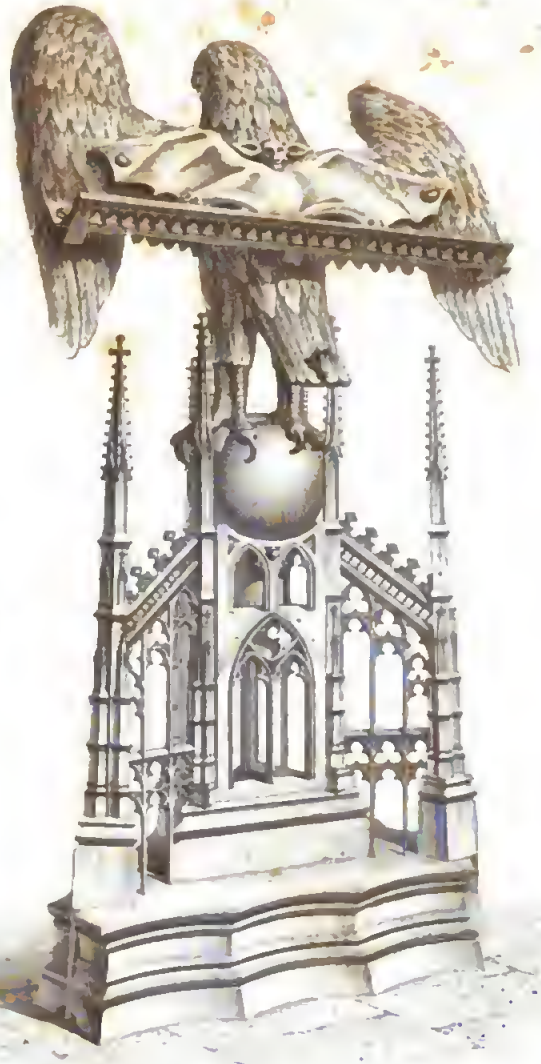
boule qui le supporte sont en pierre. Cette singularité méritait, selon nous, une mention particulière; toutefois, l'aigle et la boule seraient-ils l'œuvre d'une époque postérieure?

Je n'en dirai pas davantage sur un sujet qui, pour être traité et compris, exige la publication d'une série d'exemples en rapport, au moins, avec le nombre des principales variétés de l'espèce; nous renvoyons donc aux planches et à la notice générale sur les *lutrins-aigles* que nous publierons dans notre Supplément.

Digitized by Google







BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

LUTRINS MOBILES

DANS LES ÉGLISES DE TOURNAI, HAL, ETC.

L'absence des exemples qu'il conviendrait de produire pour montrer ses transformations depuis l'époque carolingienne, ne nous permet pas d'entreprendre une histoire du lutrin mobile ou transportable; nous l'aborderons plus tard. Ce qu'il nous est permis d'en dire ne sera pourtant pas dépourvu d'intérêt; car, nous signalerons un fait que d'autres n'ont point énoncé, et celui-ci est relatif aux matières dont on s'est servi pour les construire; je veux plus particulièrement parler de l'emploi de l'une d'elles. Comme nous le démontrons par le lutrin de Hal, tout prouve qu'on n'y employait pas seulement le fer; on en faisait encore en bois, et, fort vraisemblablement, ceux-ci étaient peints et dorés. Toutefois, s'il faut juger de leur constitution par celui que nous avons fait reproduire, leur déplacement devait être assez difficile, parce qu'ils étaient plus massifs et plus lourds que les lutrins en fer. Ces derniers, par la minceur et le faible poids de leurs tiges, pouvaient aisément être transportés d'un point sur un autre, ce qui nous porte à croire que le nombre des lutrins en bois (je parle des analogues à celui de Hal) ne fut pas considérable, et que la grâce et la légèreté des lutrins en fer durent leur faire donner la préférence; aussi, ne crois-je pas me tromper en pensant que le massif lutrin en bois fut plutôt l'exception. Or, cette exception, qui est ici une particularité du genre, eu égard au petit nombre qui s'en est conservé, méritait, selon nous, une place dans notre recueil, dont le but est surtout de faire connaître les variétés dans l'espèce, et, sur ce point encore, il nous aura été donné de produire, le premier, un des chapitres inédits de cette intéressante question.

Je n'entrerai dans aucun autre détail, et nous renvoyons le lecteur à l'excellent article qu'a publié M. Viollet-Le-Duc dans son *Dictionnaire du Mobilier*.

PEINTURE MURALE DU XIVe SIÈCLE.

Digitized by Google

Digitized by Google

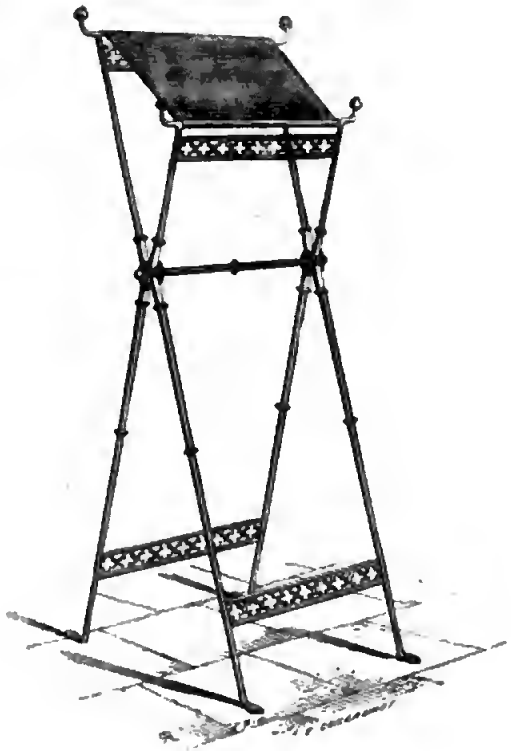


Fig. 1.

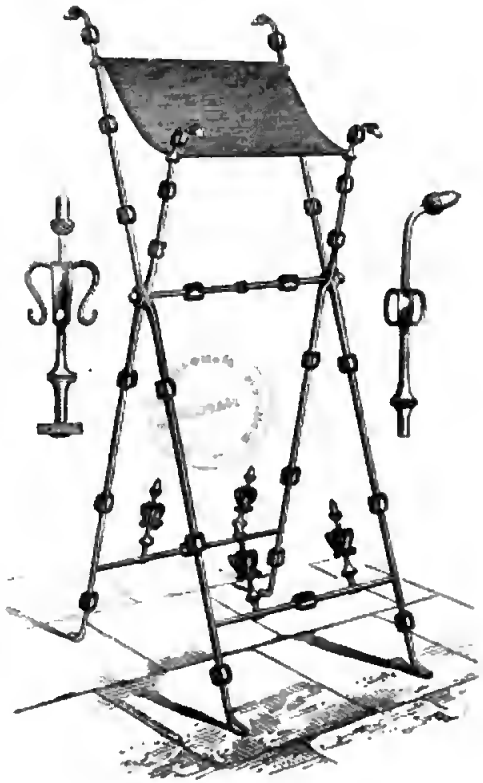


Fig. 2.

Fig. 3.

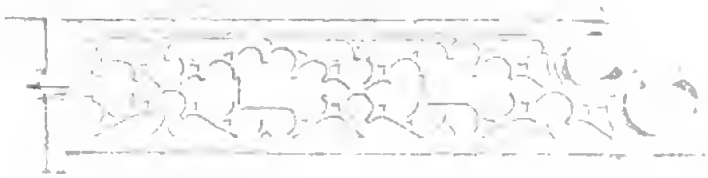
Dessins de F. Roquet, d'après ceux de Gailhabaud, Hoffmann et Laval. Gravés par E. Guillaumot.

LUTRINS MOBILES, EN FER ET EN BOIS, DANS LES ÉGLISES DE TOURNAI, HAL, ETC.

Belgique. — Allemagne.

Digitized by Google

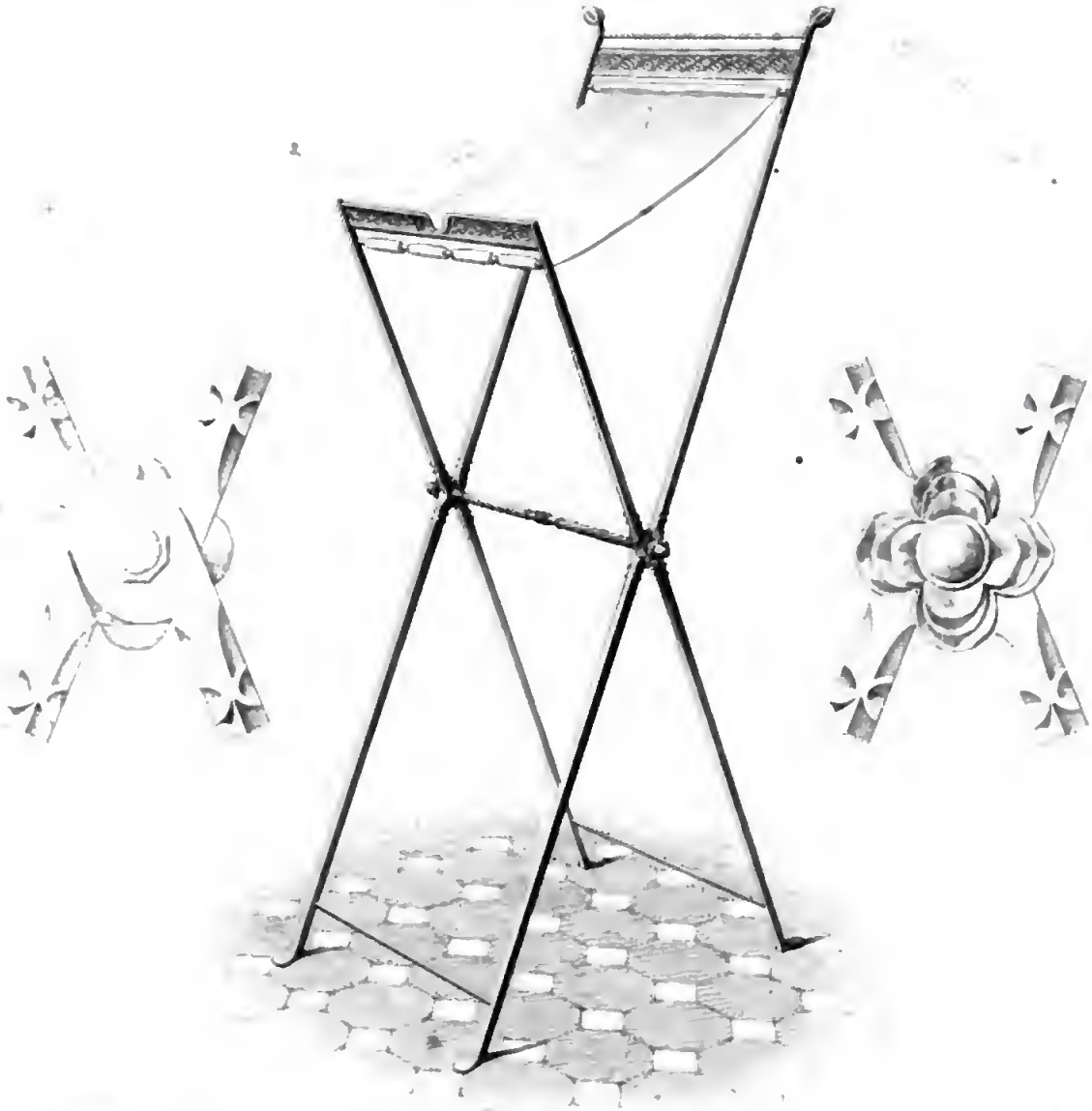
Digitized by Google

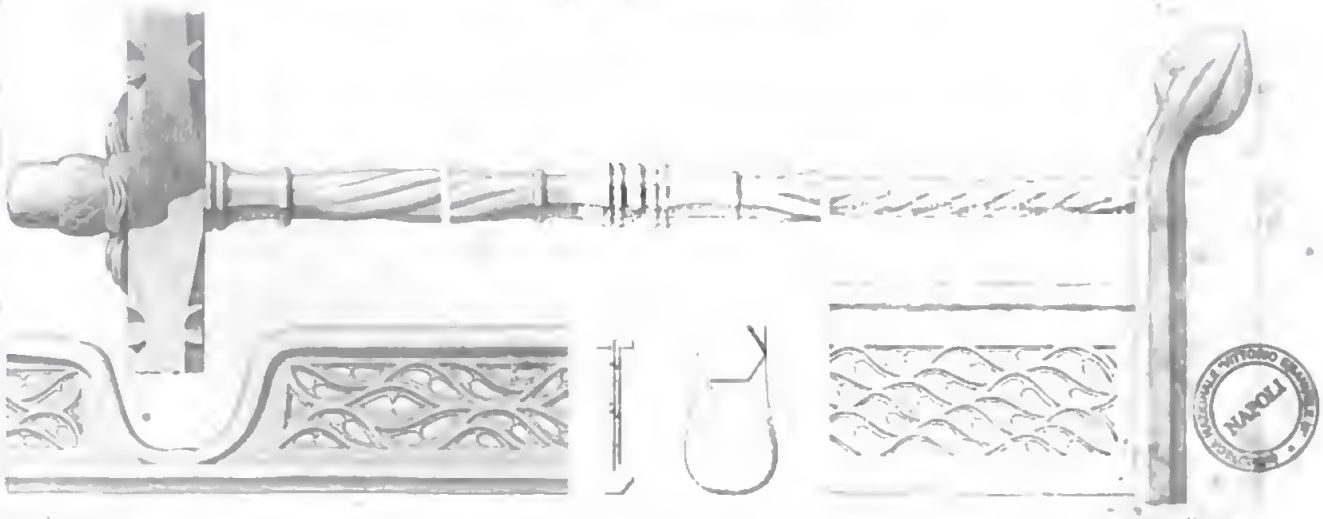


BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google





Digitized by Google

Digitized by Google

STALLES EN BOIS

DANS L'ÉGLISE DE RATZBURG

Grâce à la découverte des fragments qui forment l'objet de cette notice, l'histoire de la stalle sacerdotale commence à s'éclaircir et à voir disparaître l'espèce d'obscurité qui l'enveloppa jusqu'au jour de notre publication. Deux causes s'opposaient à son éclaircissement : l'ignorance de la conservation des plus vieux monuments de cette famille, et l'indifférence des archéologues à chercher et à recueillir, dans les livres, les documents qui s'y rapportent. Déjà, la dernière de ces lacunes vient d'être comblée, et nous devons aux recherches de deux doctes prêtres (1), tout ce qui concerne les parties historique et liturgique. Il restait à produire les monuments de l'art : cet honneur nous est échu (2).

L'histoire de la stalle sacerdotale peut s'esquisser en peu de mots; mais, pour l'offrir d'une manière complète, il est nécessaire de relater certains textes qui exigent quelques développements. Ce travail, nous n'avons pas l'intention de l'entreprendre ici. Il trouvera beaucoup mieux sa place dans notre supplément, où nous devons publier d'autres exemples de stalles romanes. Nous aurons donc une occasion toute naturelle d'étudier alors plusieurs variétés dans l'espèce, et cette réunion nous permettra d'essayer une analyse d'ensemble sur les transformations qu'ont subies les monuments de cette famille. Quoi qu'il en soit, et en attendant que nous puissions offrir un résumé de tous les travaux qui ont été faits sur cette classe de meubles, nous en parlerons brièvement ici afin de rappeler les principaux faits de la question.

Très-vraisemblablement, la stalle sacerdotale tire son origine du *sedile* ou du σύνθρονος, établi, dans les premières basiliques chrétiennes, à droite et à gauche du siége épiscopal, qui occupait

(1) MM. Jourdain et Duval, les *Stalles de la cathédrale d'Amiens*, etc. 1 vol. in-8 avec planches.

(2) La publication de ces stalles est un fait si important qu'il nous a valu, de la part de M. Alb. Lenoir, les honneurs d'un emprunt. Nous regrettons qu'il n'ait point indiqué, dans son beau livre sur l'*Architecture monastique*, la source où il avait fait cet emprunt. Dans le but d'être utiles à la science, nous avons permis à M. Lenoir de publier des réductions de quelques-unes de nos gravures, et nous avons même poussé la complaisance jusqu'à l'autoriser à faire paraître, *avant nous*, certains édifices réservés pour notre supplément. En lui accordant cette faveur, nous y avions toutefois mis une clause : celle d'indiquer notre ouvrage; mais, dois-je le dire, il nous a été pénible de voir qu'en ce qui concerne ces stalles et d'autres sujets, on n'en a fait aucune mention. Quelque faible que soit notre action en archéologie, il est, cependant, juste qu'on ne nous prive pas du plus léger bénéfice, et il me paraît équitable de rendre à chacun ce qui lui appartient; d'ailleurs, M. Lenoir est assez riche de son propre fonds pour n'avoir pas besoin de dépouiller moins opulent que lui.

Digitized by Google

le fond du sanctuaire. Ce *sedile* ou banc, destiné aux prêtres qui assistaient aux offices, épousait, le plus souvent, la configuration de l'apside, c'est-à-dire qu'il était disposé suivant une ligne courbe. Cependant, on en connaît, comme à la basilique de Saint-Laurent, hors les murs de Rome, qui sont construits sur une ligne droite; mais, ils ne sont pas anciens, et c'est une exception (1). Ainsi donc, l'on érigeait ces *sedilia* dans le second chœur, dans le sanctuaire, *presbyterium*, *chorus sacerdotum*. Tels étaient, du moins, ceux de l'Italie aux premiers temps du christianisme. Dans le nord de l'Europe et en France, en fut-il de même? Ce point est assez difficile à éclaircir. Tout ce que l'on peut supposer ou admettre, c'est que beaucoup d'églises, n'étant point aussi richement pourvues et ornées que les basiliques du berceau catholique, n'eurent, peut-être, point de *sedilia* aussi importants qu'à Rome. Dans ces édifices, les prêtres s'asseyaient sur des siéges en bois ou restaient debout pendant les cérémonies. Mais, plus tard, lorsqu'on modifia le plan des églises et lorsqu'on changea l'orientation, le sanctuaire subit des modifications qui entraînèrent plusieurs changements dont les conséquences réagirent sur la situation de ces siéges sacerdotaux. Par des motifs que nous exposerons ailleurs, les offices, depuis une certaine époque, avaient acquis une importance et une longueur telles que l'Église dut avoir égard pour ceux de ses ministres qui y assistaient, puisque, dans quelques pays, le clergé ne s'asseyait pas. Dans cette circonstance, l'autorité comprit qu'il fallait adoucir la règle, et l'on accorda la permission de s'appuyer, pendant certains moments, sur des bâtons ayant la forme de béquilles, *reclinatoria*. Ce soulagement, cet adoucissement en fit bientôt naître un autre. La basilique, par ses modifications récentes, avait vu son sanctuaire s'allonger et s'agrandir; car, cette partie semble avoir été combinée pour comprendre les deux chœurs primitifs : le *chorus sacerdotum* et le *chorus psallentium*. Or, cette disposition nouvelle opéra, sans doute, la transformation que je signale. L'autel, en changeant de place, par suite du changement d'orientation, entraîna le changement de situation du *sedile*, et cette mutation provoqua, selon nous, la pensée d'établir longitudinalement, mais à droite et à gauche, le banc qui, d'abord, avait occupé le fond, c'est-à-dire l'hémicycle de l'apside. Quelle fut, à cette époque, la nature des stalles? Étaient-ce des siéges pliants, *sedes plicatiles*, — ou bien des banquettes en bois avec ou sans dossier et pourvues ou non de pièces de séparation? Je l'ignore. Ce qu'on peut affirmer, c'est qu'à partir du XIe siècle l'obscurité cesse, et que les documents écrits s'expliquent; enfin, des monuments de la fin du XIIe siècle nous apprennent que l'on commença, dès lors, à établir des rangées de siéges à séparations basses et telles qu'on en voit encore à Ratzburg et ailleurs. Dès ce moment, la stalle proprement dite est définitivement constituée; il ne s'agit plus que d'y introduire les modifications qu'elles reçurent plus tard, et ce fut, là, le fait ou l'action des siècles, ce dont nous parlerons dans la suite.

Comme stalles de l'époque romane, celles de Ratzburg offrent un très-grand intérêt et méritent toute notre attention; car, elles occupent, par leur nature ou par leur forme, une place intermédiaire entre le *sedile* des basiliques et les stalles telles que nous les voyons aux XIIIe XIVe et XVe siècles. On comprend donc tout le jour que leur publication a dû jeter sur cette matière.

1. Nous avons publié ce siége d'après les dessins de M. Viollet-Leduc; voyez le deuxième volume de nos *Monuments Anciens et Modernes*.

Digitized by Google

STALLES, DANS L'ÉGLISE DE RATZBURG.

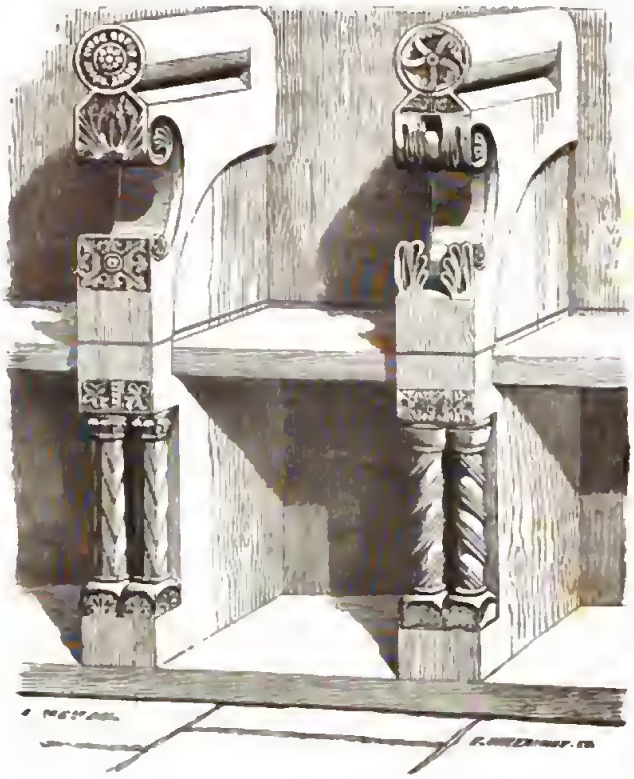
Maintenant, il conviendrait, pour en faire une étude approfondie, de traiter d'abord de l'histoire de l'évêché de Ratzburg au XIIe siècle; puis, de faire connaître la condition de l'art sur ce point de l'Allemagne, et, enfin, de parler de l'état de la menuiserie et de la sculpture en bois à cette époque; mais, toutes ces questions trouveront beaucoup mieux leur place dans un travail d'ensemble, et nous renvoyons à notre supplément.

L'histoire de la découverte de ces stalles, qui est un peu celle de beaucoup d'autres monuments, renferme en elle-même des particularités assez intéressantes pour être rapportées ici. — En parcourant celui des bas-côtés par où l'on entre dans l'église de Ratzburg, nous aperçûmes, en partie cachée par un tas de décombres, une espèce particulière de banc qui excita notre attention. Ce banc était composé de deux singuliers montants en bois. Notre premier mouvement fut d'écarter les matériaux qui l'entouraient et en masquaient la vue, et, alors, apparurent deux fragments de sculpture du XIIe siècle. Ce bizarre assemblage d'une misérable planche, clouée sur nos deux montants, me fit supposer que ceux-ci pouvaient provenir d'un édicule dont je ne devinais ni la forme ni la destination, mais que le hasard allait me faire connaître. Vivement ému de cette découverte, et caressant, par la pensée, l'espoir de la compléter, je poursuivis l'exploration de tous les coins de cette église, lorsque, tout à coup, s'offrirent successivement à mes yeux trois autres bancs composés de la même manière, c'est-à-dire d'un égal nombre de pièces ornées de sculptures et fixées à de méchantes planches afin de constituer une sorte de siéges communs, servant de banquettes. Cette nouvelle trouvaille fut pour moi comme un trait de lumière, car elle complétait de tous points. En effet, prise isolément, la forme des premiers morceaux n'aurait pu m'indiquer leur destination ou le genre de meubles auxquels ils se rapportaient, tandis qu'à l'aide des autres, tout devenait clair et facile à comprendre. Là, j'avais trouvé des *accoudoirs;* ici, je rencontrais les *supports;* et, en ajoutant, par la pensée, cette partie horizontale et mobile qui sert de siége, on recomposait un ensemble qui constituait une stalle... et une stalle de la fin du XIIe siècle!... Que l'on se fasse une idée de ma joie, je venais de combler une lacune; j'avais trouvé un *desideratum!*... Mais, au bonheur succède parfois la peine : je pensai au triste sort qu'avaient subi et que pouvaient subir ces fragments. Ils étaient abandonnés dans le plus cruel dédain; heureux encore d'avoir pu échapper à la destruction grâce à leur forme qui les avait protégés. — Quelques croquis faits, je me hâtai de voir le sacristain pour lui faire part de ma découverte. Nous apprîmes alors que ces rares débris avaient été déjà vus par quelques voyageurs, au nombre desquels je reconnus le nom de l'auteur de nos dessins (1). — Maintenant que nous avons éveillé l'attention sur ces précieuses stalles, et que nous en avons fait comprendre la valeur, y a-t-il lieu d'espérer pour elles un meilleur sort, c'est-à-dire ce respect que mérite à la fois leur antiquité, leur destination, leur rareté et, surtout, leur prix au point de vue de l'histoire de l'art, ou de celle des mœurs et coutumes? J'en fais assurément les vœux les plus sincères, bien que je n'ose y croire. Puisse, cependant, notre voix avoir quelque retentissement et être entendue, par delà les espaces, du respectable pasteur, gardien de l'église qui les renferme; puisse cette modeste notice lui faire comprendre tout l'intérêt qu'ont, aux yeux des historiens et des archéologues, ces pauvres petits morceaux de bois, si précieux par leur date, si inté-

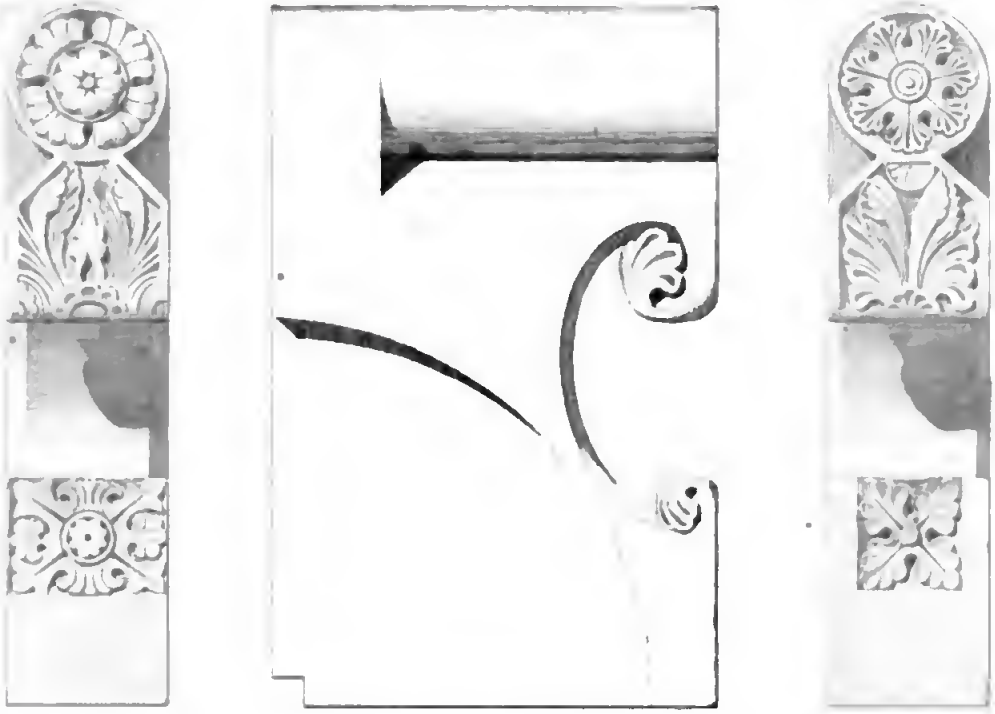
1. M. Daniel Ramée, l'auteur du *Manuel de l'histoire de l'Architecture*, etc. Paris, 1843, 2 volumes grand in-18, avec gravures sur bois dans le texte.

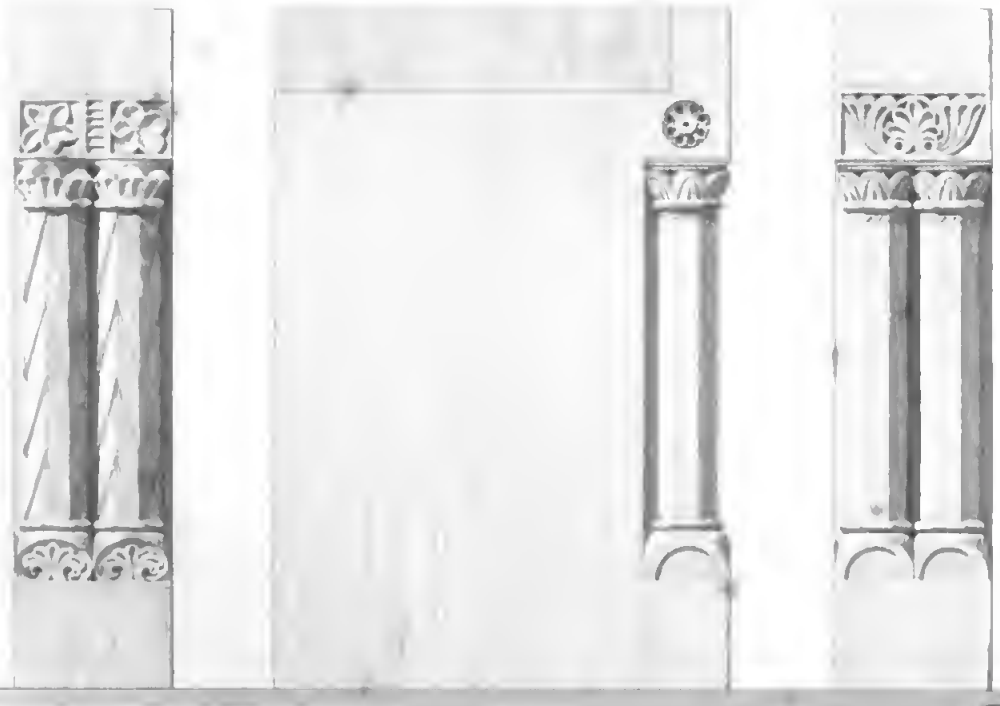
Digitized by Google

ressants par leur art et si curieux par les renseignements qu'ils fournissent; enfin, puissent nos faibles efforts venir en aide à des objets d'une nature plus faible encore, — et, si un jour il nous arrivait d'apprendre que notre minime action ait pu sauver ces rares débris, nous nous estimerions heureux, de même que nous croirions avoir fait une œuvre réellement utile.



Digitized by Google

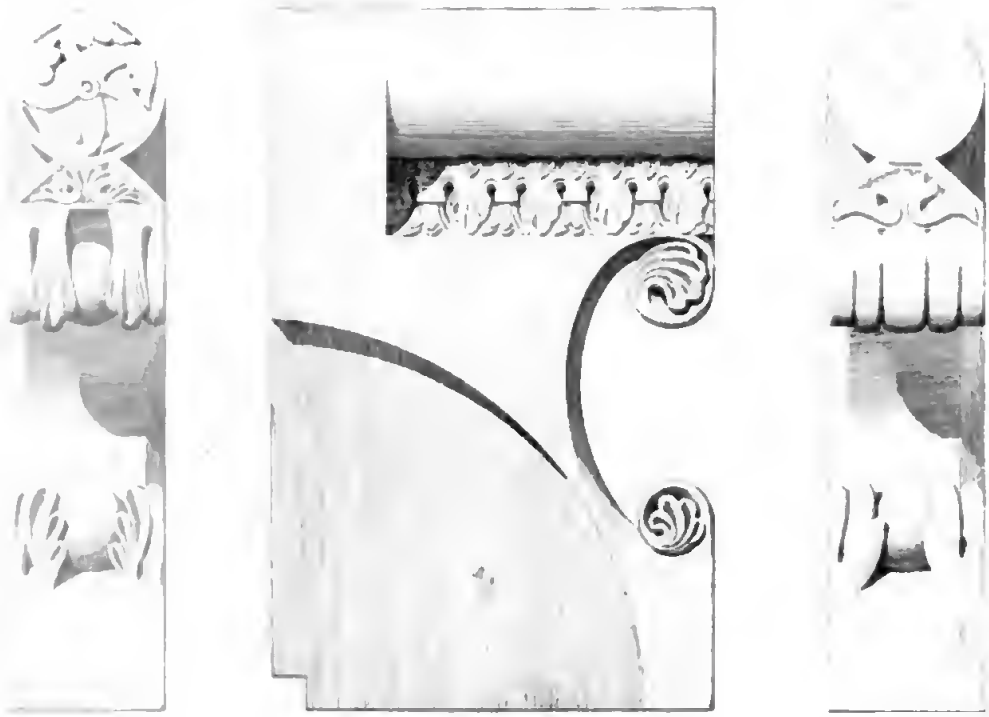


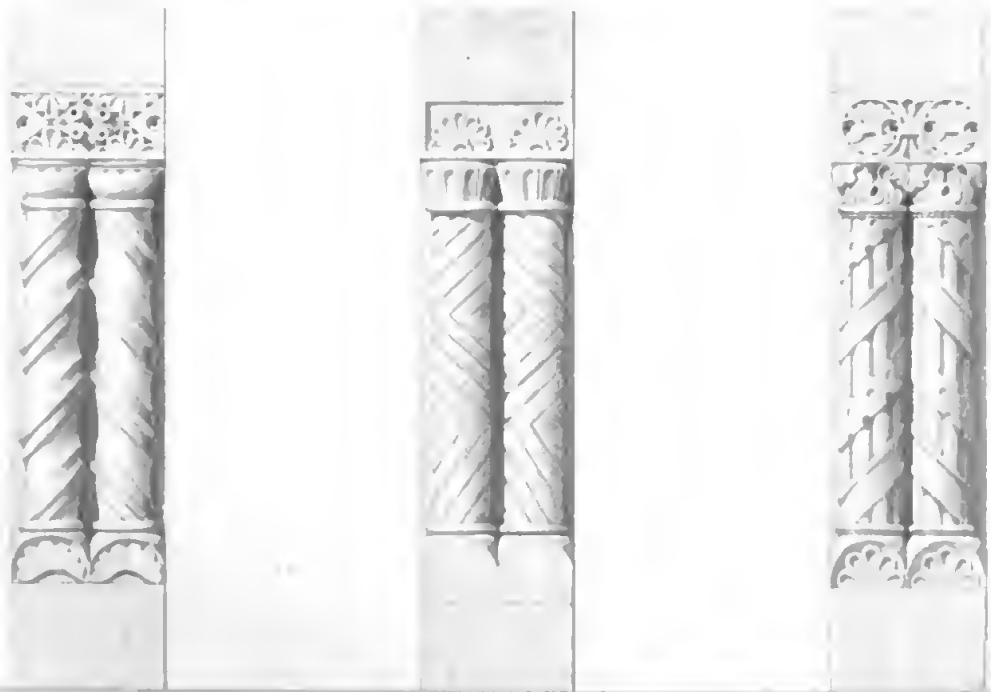


NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google





NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

STALLES EN BOIS

DANS LES ÉGLISES DE COLOGNE ET DE VENISE

Dans une précédente notice sur les stalles de l'époque dite romane, nous avons essayé de faire connaître l'origine de cette classe de meubles, en énumérant les moyens qu'adopta l'Église pour soulager les prêtres qui assistaient aux offices et cérémonies du culte. Limité par la période, les XIe et XIIe siècles, je dus m'arrêter au moment où la rangée de stalles à séparation basse était définitivement établie, ce qui donnait, pour chaque prêtre, un siége à part, quoique voisin et adhérent aux autres, et j'ai avancé que ce système ou ce mode d'accolement des stalles semblait provenir de la pensée du groupement des ecclésiastiques sur un point, comme on le pratiqua, d'abord, sur le *sedile* du *chorus sacerdotum;* quant à la nouvelle situation de ces rangs de siéges, nous avons admis qu'elle découlait des modifications opérées à une certaine époque, c'est-à-dire du changement d'orientation qui changea la position de l'autel.

Ces circonstances rappelées, il s'agit maintenant de voir ce que devint la stalle. Et, d'abord, ce siége ecclésiastique conserva-t-il sa forme et ses dispositions primitives, et, dans son état originel, répondait-il aux besoins et aux exigences pour lesquels il fut établi? S'il ne s'agissait que de la composition d'un siége, destiné à soulager, à certains moments, le prêtre qu'une prescription forçait à rester longtemps debout, on répondrait par l'affirmative; mais, il faut placer ici une considération qui, selon nous, doit avoir sa valeur, et dont la nature a fort bien pu être une cause déterminante et celle qui donna l'idée d'exhausser, successivement et de plus en plus, la partie postérieure : le dossier; exhaussement dont on attribua l'origine au luxe qu'on introduisit dans l'église, grâce aux progrès de l'art. Cette considération n'est autre que la grandeur donnée aux monuments religieux; car, cette vastitude produisit, en certains temps de l'année, des conditions si pernicieuses, que le clergé, stationnant dans l'inaction sur un point, se trouva ainsi exposé aux rigoureuses intempéries des courants d'air, du froid et de l'humidité. Une telle situation, surtout dans la saison d'hiver et pendant les offices de la nuit, dut tout naturellement éveiller l'attention de l'autorité, qui s'en émut; aussi, pour l'adoucir, ordonna-t-elle, en quelques lieux, d'exhausser la clôture du chœur. Mais, prit-on, partout, une semblable mesure? car, partout, les prêtres, pour remplir leurs devoirs, se voyaient exposés à une position fort compromettante. Ce fut donc, très-vraisemblablement, alors qu'on donna aux stalles des dossiers plus hauts afin de protéger le corps des prêtres et des moines contre les intempéries, et, fort probablement, cet acte de prévoyance devint la cause des changements qu'elles subirent. Le besoin, ici

Digitized by Google

cneore, fournit à l'art une occasion de déployer les ressources de son génie; mais, en les appliquant au service de Dieu et à l'exécution des édifices ou des objets du culte, il n'entendit point rester stationnaire; c'est-à-dire qu'il voulut, comme toujours et suivant son habitude, continuer cette voie d'amélioration et de progrès, but incessant de ses efforts. Par une conséquence toute naturelle de la force des choses, la stalle subit donc les modifications qu'éprouva l'art lui-même; mais, ces modifications n'apportèrent de changements que dans les dispositions et le décor. Le siége resta toujours un siége avec ses pièces principales. Sous l'influence de l'art, la composition ainsi que l'ornement furent seuls modifiés, et cette modification résulta exclusivement de l'application qu'on y fit des formes de l'architecture et de la décoration contemporaines; questions capitales au point de vue artistique, mais d'un intérêt secondaire sous le rapport de la liturgie, parce qu'elles n'altéraient en rien les prescriptions du culte. Aussi, chaque artiste, pourvu qu'il ne touchât pas à l'institution, pourvu qu'il en conservât la forme et la pensée, aussi, dis-je, chaque artiste fut-il complétement libre de modifier et d'embellir selon ses idées, son génie ou l'état de l'art. C'est, là, un point et un résultat que l'on constate dans l'étude des différentes familles de meubles religieux et dans celle des stalles, dont nous aurons à faire connaître les principaux types depuis le XIIe siècle.

N'ayant publié jusqu'ici que deux fragments relatifs aux stalles de la dernière partie du moyen âge, et ces fragments ne présentant aucune connexité, puisqu'ils manquent d'intermédiaires ou de leurs points d'attache, cette absence nous empêche d'entreprendre une histoire et une étude qui n'admettent pas les lacunes. On les trouvera donc dans notre supplément. Là, grâce à de nombreux exemples, nous montrerons la stalle se développant par des modifications successives et arrivant à ce point de composition importante qu'elle acquit dès le XIVe siècle. — Je me borne, en ce moment, à appeler l'attention sur deux œuvres d'une haute valeur à des points de vue divers. Ce sont, d'abord, les stalles de Saint-Géréon, à Cologne, dont les dossiers paraissent détruits, et, puis, une partie du dossier seulement de celles de l'église de Frari, à Venise. Je ne m'étendrai point à faire l'analyse de l'un et de l'autre de ces monuments. Ils accusent tous les deux le caractère particulier de l'art aux XIVe et XVe siècles en Allemagne et dans cette région de l'Italie, où les œuvres présentent ce cachet exceptionnel que démontrent assez nos stalles vénitiennes. Nous reviendrons, dans la suite, sur ces deux monuments.

Digitized by Google

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

STALLES EN BOIS

DANS L'ÉGLISE DE SANTA MARIA GLORIOSA DE' FRARI, A VENISE

La stalle, telle que l'avaient conçue les artistes des XIIIe et XIVe siècles, était dès ce moment complète, et sa composition répondait à tous les besoins du clergé; c'est, du reste, ce que prouve l'examen des exemples construits depuis cette époque. L'on n'y apporta donc plus de modifications importantes. Tous les principaux membres étaient dès lors établis, et leur introduction ainsi que leur agencement semblent avoir été l'affaire ou le résultat d'exigences qui les provoquèrent. En effet, la création du *synthronus* donna, sans aucun doute, naissance aux bancs et à la stalle telle qu'on la voit à Ratzebourg, et cette dernière conduisit à la composition des stalles du XIIIe siècle; mais, bientôt, d'autres besoins appelèrent des modifications nouvelles, et, fort vraisemblablement, c'est à cette date qu'il faut attribuer le changement apporté à la partie postérieure, c'est-à-dire son exhaussement et sa transformation en une haute décoration dont le sommet forme comme une espèce de couronnement. Dès le XIVe siècle, ce couronnement acquit parfois des proportions considérables, et son étendue servit même de champ où des artistes trouvèrent une occasion pour traduire et manifester leur savoir-faire; aussi, plusieurs de ces dossiers passent-ils, et avec raison, pour des œuvres fort remarquables. A partir du XIVe siècle, la stalle, comme nous le disons plus haut, est définitivement constituée, puisqu'elle réunit toutes ses pièces utiles; et la seule différence qu'on y remarque ne consiste, le plus souvent, que dans le mérite de sa composition ou dans la valeur du travail artistique. Mais, chaque pays et chaque époque marquèrent, on le sait, ces œuvres de leur cachet, c'est-à-dire du style et du caractère qui leur étaient particulièrement propres; ce fait y est même quelquefois si fortement empreint qu'on y découvre sans peine l'art exclusivement régionnaire de certaines écoles. Je n'entends pas dire, toutefois, que le caractère local domine absolument dans toutes les œuvres et qu'il y apparaisse à l'exclusion des autres. L'exemple que nous avons choisi et qui se trouve dans l'église de Santa-Maria-Gloriosa, à Venise, pourrait, au contraire, fournir une preuve de l'opinion opposée, et c'est même le motif qui nous engage à le reproduire; car, je le considère comme une espèce de compromis où apparaît, d'une manière irrécusable, la combinaison de deux styles, je veux dire l'influence d'un art étranger au pays dans lequel se trouve le monument. Pour qui connaît la nature et les variétés des styles propres aux diverses régions de la catholicité, il est impossible de méconnaître qu'il n'y ait là un mélange de l'art italien à l'art allemand vers le milieu du XVe siècle, et ce mélange se manifeste surtout dans la composition de tous ces tracés de rosaces découpées à

Digitized by Google

jour, tracés qui résultent, vraisemblablement, des divers jeux de compas placés sur des axes et des points donnés. Presque tous ces motifs paraissent empruntés à des analogues de l'Allemagne, et la variété des dessins est si considérable qu'il y a tout lieu de conclure que le ou les artistes qui les composèrent, ont dû se poser pour problème de l'étendre à toutes les travées ou à tous les panneaux des deux dossiers de stalles. On doit, pourtant, avouer que l'exécution du découpage dans le bois est assez grossière, et que, souvent même, elle manque de précision, puisque des motifs correspondants affectent des proportions différentes. Pour se rendre compte de telles irrégularités, il faut se souvenir que les artistes du moyen âge n'apportaient pas, dans le travail de leurs œuvres, cette rigueur mathématique qui plaît aux modernes, et que, pourvu qu'ils arrivassent à produire un effet, ils lui sacrifiaient volontiers beaucoup de choses. Cependant, qu'on n'aille pas croire à un abandon des règles et du rendu des formes; car, de nombreux exemples viennent prouver quels furent, sur ces divers points, leur goût, leur talent, et, souvent aussi, leur exquise recherche. C'est là une vérité qui paraît complétement démontrée.

Je me borne à ces quelques lignes sur la nature et la composition des dossiers de stalles; nous aurons l'occasion d'y revenir, et nous aborderons alors plusieurs autres questions qu'on ne peut traiter que dans un travail d'ensemble.

Digitized by Google

STALLES EN BOIS SCULPTÉ

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE, A PÉROUSE

Ces stalles sont, avec raison, considérées comme des plus belles et des plus importantes parmi celles qui aient été créées au XVIe siècle sur le sol de l'Italie, et cette réputation ne nous semble point usurpée; car, la vue de notre planche de détails est bien faite pour nous en donner une haute opinion. Mais, le lecteur ne pourra en prendre une connaissance exacte que dans nos volumes de supplément, où je réunirai, indépendamment de la monographie architecturale, quelques autres meubles du chœur dont le style et le caractère nous portent à les attribuer au même artiste.

Lorsqu'on établit l'ameublement de cette église, la forme des diverses pièces avait été fixée par le moyen âge, qui les légua à la Renaissance, et, dois-je le dire, à l'exception de quelques-unes, la plupart n'éprouva guère de changements notables. Ces altérations, je les signalerai successivement. Ici, nous devons nous restreindre aux stalles, et, dans celles de Pérouse, la partie réellement digne d'étude est bien moins celle de l'architecture et des dispositions que le décor lui-même, dont on ne peut méconnaître l'importance. Je n'entrerai donc dans aucun détail sur le premier de ces deux points; on l'abordera, du reste, lorsque nous aurons publié les autres planches, et il suffit de traiter, en cette notice, de la question décorative.

A l'époque où l'on s'occupa de la composition de ces stalles et de leur ornementation, les artistes décorateurs étaient sous l'influence d'un goût qui s'était infiltré dans les esprits. L'étude des monuments romains, tels que les Thermes ou les Colombaires, et l'exploration des catacombes de Rome avaient fait connaître un système particulier de décor dont on s'était servi pour l'embellissement de ces lieux. Le retour aux lois de l'architecture antique et leur application presque constante dans les travaux d'alors, appela, comme conséquence, l'adoption de ce système de décor qui formait comme une alliance heureuse, et chaque artiste, en sacrifiant au goût et en suivant la passion ou l'entraînement du jour, introduisit, dans n'importe quelle espèce d'œuvre, certains motifs dont il avait emprunté l'idée et, parfois même, les figures à l'ornementation de ces vieux monuments; car, la plupart d'entre eux étaient allés à Rome pour y étudier, Vitruve à la main, un art et des édifices que l'on remettait en honneur; aussi, chacun en avait-il rapporté des études et des croquis faits surtout pour les cas d'application. Cependant, qu'on n'aille pas croire à une copie maladroite et servile. Ces hommes, qui étaient presque tous des artistes éminents, comprirent qu'il fallait se borner à l'esprit, c'est-à-dire au sens ou au système de l'agencement; leur intelligence et leur goût avaient entrevu l'écueil; ils surent n'y pas tomber. Dès ce moment, tout l'art de la décoration change; son principe et ses éléments diffèrent, et, lorsqu'on lui compare des ana-

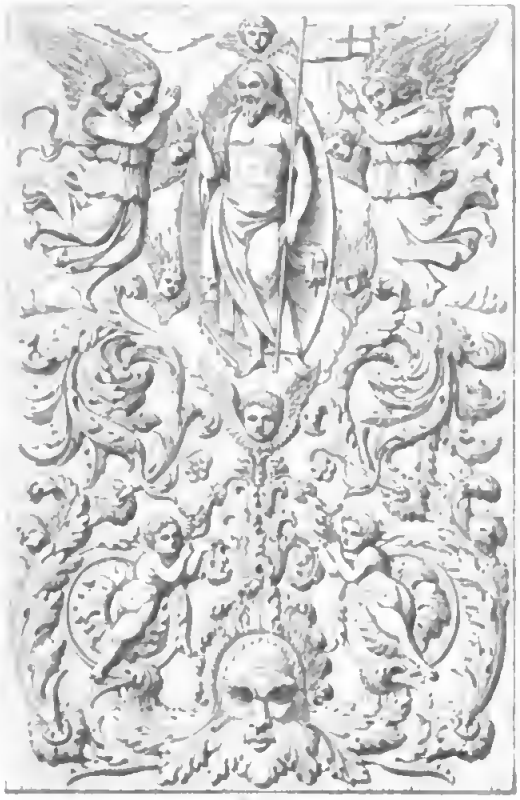
Digitized by Google

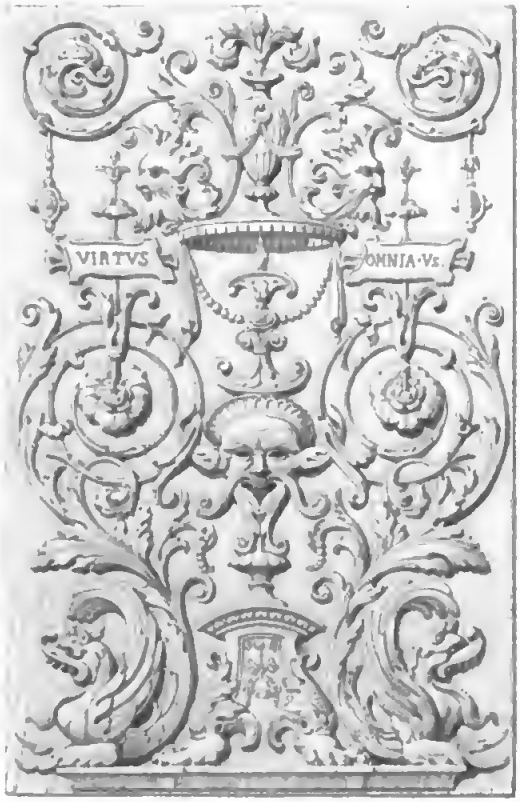
logues produits au moyen âge, l'on reste comme frappé de leur opposition et de la distance qui les sépare. Un changement si notable tenait, il faut le dire, aux idées de cette époque, qui s'était engouée de l'art et de la littérature païens. A cette date, tout exhalait une odeur de classicisme qui avait gagné les hautes régions; la papauté même n'en fut point exempte, puisqu'elle encourageait les travailleurs, et, soit les fouilleurs de ruines, soit les explorateurs de textes, tous recevaient d'elle les plus grandes faveurs. Depuis ce jour, les églises, les palais et les autres édifices furent ornés des monuments païens; les travaux littéraires n'avaient de valeur qu'autant qu'ils fussent conçus dans des données antiques; enfin, de toutes parts, c'était comme une fièvre et une passion qui se développaient grandissantes, puisqu'elles s'étendaient à tout. On comprend qu'au milieu d'un tel concours de circonstances, l'art dut naturellement s'empreindre de ce goût général, et traduire, dans ses œuvres, l'esprit et les idées d'une passion dont tout homme d'intelligence s'était vivement épris. Or, cet engouement donna naissance, dans l'art de la décoration, à une singulière anomalie, et celle-ci ne peut guère s'expliquer que par l'action ou par la force de cet engouement lui-même. La singularité que je signale consiste surtout dans le mélange de figures d'un caractère ou d'une nature opposée, mais dont l'alliance nous semble un véritable illogisme. La science du décor, comme celle de toutes les autres branches de l'art, doit évidemment reposer sur un principe : l'unité; unité dans la composition, unité dans le choix des éléments, unité dans l'exécution, unité même dans les symboles représentés. Or, que voit-on, sur ce dernier point, dans les panneaux de nos stalles de Pérouse? la plus choquante contradiction, c'est-à-dire l'alliance étrange des figures de la religion chrétienne combinées à celles du polythéisme romain; alliance de deux cultes qui se repoussent, puisque l'un se donna pour mission de renverser les autres symboles et de s'opposer à ce qu'on les rétablisse. Eh bien, à la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, en ce temps d'exhumations et d'engouements antiques, tout sembla permis, et le catholicisme même, qui aurait dû interdire ce mélange, puisqu'on pouvait obtenir les mêmes résultats avec d'autres figures, le catholicisme, dis-je, subissant, à son tour, l'influence et les idées de l'époque, ne s'aperçut pas d'une contradiction qu'il aurait dû proscrire au lieu de la laisser pénétrer dans le temple. Et, si l'on doutait de ce que j'avance, que l'on jette les yeux sur nos stalles de Pérouse, que l'on examine la composition de leurs panneaux, et l'on acquerra la preuve que le sacré et le profane s'y trouvent traduits et confondus d'une manière blessante pour la gravité de l'Église. Des figures de Satyres, de Centaures et de Bacchantes sont placées là non loin des images du Christ, des Saints ou des Anges, et ce rapprochement forme un contraste dont on ne peut guère s'expliquer la présence que par la force de cette aveugle et subite passion qui fit confondre dans un même ensemble et les pieux symboles chrétiens et ceux tout autrement chastes de l'antique polythéisme [1].

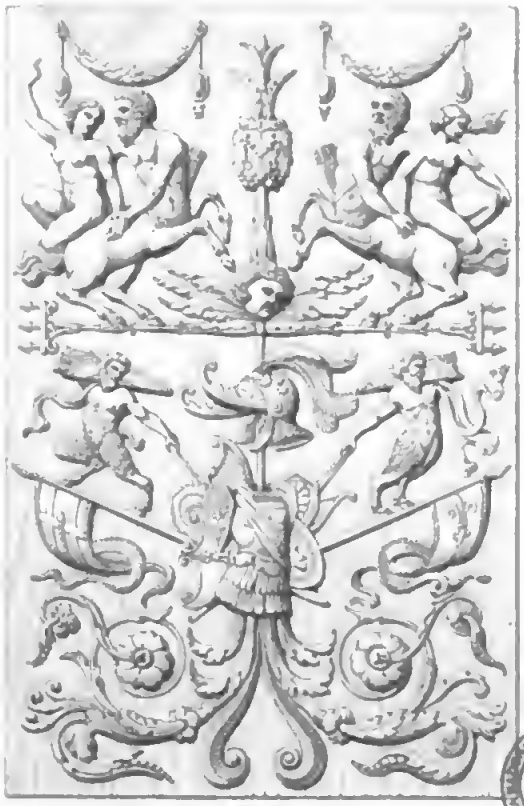
Ces considérations établies, je n'entrerai dans aucun détail, puisqu'il y aura lieu d'y revenir lorsque les autres planches de la monographie seront publiées. Ainsi, nous remettons à cette époque tout ce qui concerne le système de composition, si improprement nommé : *Arabesques;* nous en faisons autant à l'égard de l'analyse des éléments décoratifs; enfin, nous aurons encore à aborder la question du faire ou de la technique, et ces divers points nous fourniront quelques remarques très-importantes.

(1) Voyez, au reste, ce que nous disons à ce sujet dans notre notice sur l'église de la Chartreuse, près Pavie. (*Monuments Anciens et Modernes; tome IVe.*)

Digitized by Google







NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

STALLES ORNÉES DE MARQUETERIE

A SIENNE ET A ASSISES

Bien que d'époques un peu différentes, nous rapprochons néanmoins ces deux exemples de stalles, et nous les rangeons, par un détail qui leur est commun, dans une seule et même étude. Ce détail n'est autre, on le comprend, que l'emploi de la marqueterie ou de l'incrustation en bois comme système particulier de décor.

Au point de vue architectural, il y a peu de chose à dire de la composition de ces stalles; elle découle, en grande partie, des formes usitées dans les derniers temps du moyen âge, et les changements sont de peu d'importance, puisqu'elles renferment tous les éléments créés alors, si ce n'est, toutefois, la disposition de la miséricorde, qui semble être fixe (1). Ainsi, ces stalles sont à doubles rangs; elles possèdent leurs séparations, leurs miséricordes, leurs dossiers, leurs couronnements, etc. Rien n'était donc changé que le style de l'art et le caractère des ornements; mais, ce dernier point offre une particularité qui exige quelque explication. Pendant le moyen âge, un grand nombre d'églises furent ornées de peintures, et cette coloration provoqua, comme système d'harmonie, l'application d'un égal mode de décor aux pièces du mobilier; d'où, cette multitude d'œuvres et d'édicules entièrement couverts de sculpture, de couleur et d'or. C'était une conséquence des idées de l'époque et un résultat du système adopté. Sur presque tous les points de l'Europe, ce système fut généralement en usage; mais, il faut constater qu'en certains lieux, on y apporta des modifications. En Italie, par exemple, l'application de la couleur sur les meubles ecclésiastiques ou civils fut quelquefois remplacée par un autre mode dont la nature n'était pas si éclatante, mais qui, vu dans son ensemble, avait cependant une valeur chromique susceptible de s'harmoniser assez bien à la décoration peinte. C'est, en effet, ce qu'on remarque sur les stalles de Sienne et d'Assises. L'intérieur de cette dernière église est célèbre par les fameuses peintures de Giotto, et la cathédrale de Sienne a aussi son système particulier de coloration. Or, les artistes comprirent que, pour de tels monuments, il fallait des meubles d'une nature ou d'un ton à peu près égal, et, suivant les époques ou suivant les idées, on en établit qui se marièrent à la décoration de l'édifice. Quel était ce genre? *La peinture en bois naturel* ou *teint*, substituée à la peinture en couleurs minérales, c'est-à-dire l'application de ce système que nous avons déjà vu employé, dès le XIVe siècle, à quelques meubles de certaines églises de l'Italie. Ce fut donc, sur ces différents points, la continuation d'un art qui eut successivement ses maîtres, ses écoles et ses transformations diverses. La *marqueterie*, pendant un assez long espace, semble avoir été exclusivement pratiquée par les Italiens, et, lors même qu'au

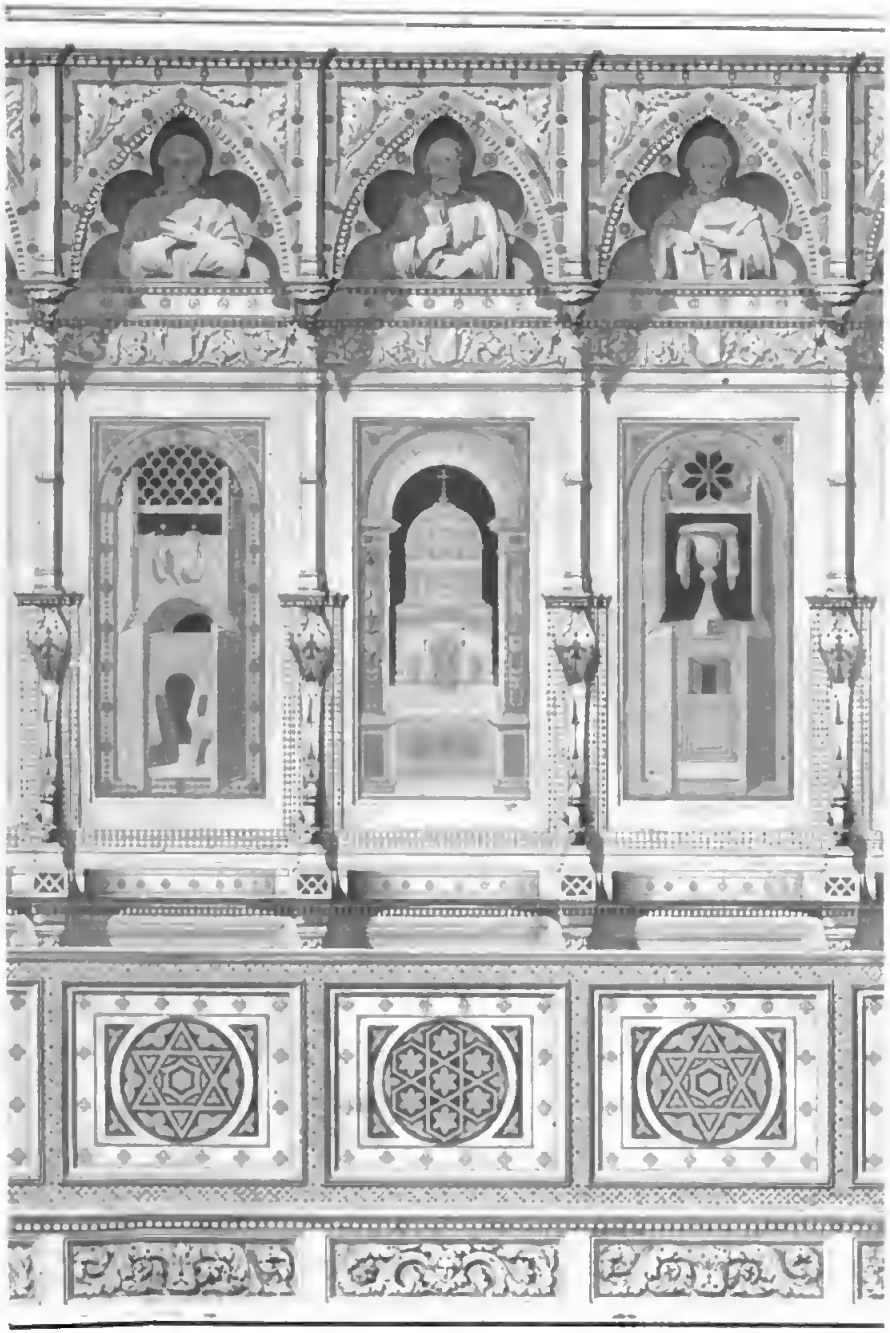
(1) Je l'attribue à un oubli de la part de l'artiste dessinateur.

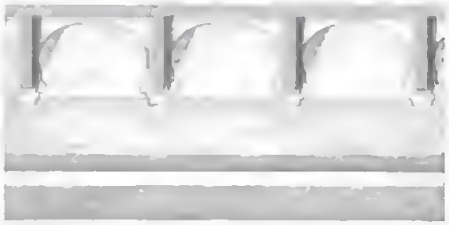
Digitized by Google

XVIe siècle on en trouve des œuvres hors de ce pays, c'est encore aux artistes de la Péninsule qu'on en est rédevable. Des centres particuliers, où vécurent certains marqueteurs célèbres, paraissent même avoir produit un plus grand nombre de travaux en ce genre et leur avoir donné un caractère qui les distingue des autres écoles régionnaires. — Par un inconcevable oubli, cette branche de l'art a été négligée dans tous les ouvrages. Quelques-unes de nos monographies, destinées à l'étude de la peinture en marqueterie, fourniront, sur ses différentes phases et sur les œuvres des principaux marqueteurs, une suite d'exemples qui ne laissera point de lacune; des détails, à grande échelle, permettront de saisir les procédés, le caractère et surtout les différences que l'on remarque entre les écoles; enfin, nous nous proposons d'apporter les premiers matériaux à l'aide desquels on pourra constituer, un jour, son histoire. Déjà, nous avons produit des exemples de la fin du XVe et du XVIe siècle dans les stalles de Sienne et d'Assises, et dans les boiseries, le lutrin et le candélabre de Sainte-Marie-in-Organo, à Vérone; ailleurs, on en offrira d'autres spécimens appartenant à toutes les époques.

Plusieurs notices devant être consacrées à l'histoire et à l'examen des différentes phases de cet art, nous n'entrerons ici dans aucun détail. Toutefois, il convient d'ajouter ce renseignement : c'est que l'on y combinait l'alliance de l'or et de la couleur, et cette combinaison donnait, comme résultat, un effet d'une grande richesse qui s'harmonisait d'autant mieux à la coloration de l'édifice. Les stalles de la cathédrale de Sienne et celles de l'église conventuelle d'Assises se trouvent précisément dans ce cas. De grands détails, que nous publierons en chromolithographie, feront connaître ce système particulier d'agencement.

Digitized by Google





NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JUBÉ,

DANS L'ÉGLISE PAROISSIALE DE FLAVIGNY.

Jusqu'ici, nous n'avons examiné le jubé que comme une séparation, érigée entre le chœur et la nef, et se reliant avec la clôture générale du sanctuaire pour compléter l'espèce d'enceinte qui entourait le lieu réservé aux saints mystères; et, considéré à ce point de vue, nous avons dit qu'il devait, assez vraisemblablement, son origine à une question d'harmonie dont l'Église sut bientôt tirer parti en le faisant tourner à la fois et aux besoins du culte et à l'usage de certaines cérémonies. Cependant, bien que ses destinations aient été fort nombreuses, il est des auteurs qui voudraient encore en augmenter le nombre; et, suivant eux, il faudrait y ajouter celle d'avoir servi à la prédication; mais, on doit le dire, cette dernière opinion n'avait été soutenue qu'à l'aide de l'interprétation des textes et des citations destinées à la faire accepter par le public. N'ayant pu, dès lors, être complétement établie, par suite de l'absence de preuves monumentales, données à l'appui de ces citations, la question en était restée là, lorsque le hasard nous fit découvrir un document architectonique qui, s'il ne vient pas la trancher, pourra, du moins, jeter quelque jour à cet endroit.

Mais, avant d'entrer en matière, nous allons, d'abord, faire connaître à nos lecteurs les principaux documents sur lesquels se fonde cette opinion relative à l'emploi du jubé comme siége de la prédication; nous examinerons ensuite la valeur des arguments fournis pour ou contre cette même opinion; puis, nous hasarderons la nôtre, après quoi nous décrirons le monument lui-même.

Dans sa *Dissertation sur les Jubés*, l'abbé Thiers affirme positivement qu'on prêchait autrefois dans ces édicules, usage qui se continuait encore de son temps; et, pour appuyer cette assertion, il cite de nombreux passages, extraits de différents recueils ecclésiastiques. Nous en rapporterons ici quelques-uns :

« — Les statuts de l'église de Sens, en 1267, portent, dit-il, que l'archevêque doit faire un « sermon au peuple dans le jubé le premier dimanche de l'Avent, après la procession... (page 37.)

« — L'Antiphonier de cette même église, imprimé en 1554, marque aussi que l'archevêque de « Sens doit prêcher dans le jubé le mercredi des Cendres avant l'absoute... (page 38.)

« — Autrefois, à Saint-Denis, en France, continue-t-il, l'abbé faisait un sermon au peuple « dans le jubé le jeudi saint après l'absoute; cela est positivement marqué dans l'Ordinaire de « cette célèbre abbaye... (pages 38-39.)

« — On prêche aussi dans le jubé de l'église cathédrale de Paris le mercredi de la semaine « sainte avant que de commencer les ténèbres. La vérité est que cette prédication ne s'y devait « faire que le jeudi saint au matin avant l'absoute, à laquelle elle sert comme de préparation; « mais, ou l'avance d'un jour aussi bien que l'absoute, à cause de la longueur de l'office du « lendemain .. (page 40.)

« — Enfin, il est tellement vrai, ajoute cet historien, qu'on prêchait anciennement dans les « jubés, qu'on y prêche encore aujourd'hui en certains lieux. On y prêche dans l'église métro-

Digitized by Google

« politaine de Rouen le jour de le Saint-Sever, évêque d'Avranches, qui arrive le 1er février.
« — Le P. Dom Fr. Pommeraye décrit toute la cérémonie de cette prédication dans son histoire
« de l'église cathédrale de Rouen : Le jour de la fête de saint Sever, on sonne le sermon
« à huit heures du matin en l'église cathédrale, pour les paroissiens de Saint-Sever qui y viennent
« en procession, lequel sermon est le seul sonné pendant l'année, avec ceux des deux synodes,
« qui sont sonnés de le cloche Rigaut, celuy-ci de Romain. Cette prédication se fait d'une manière
« assez extraordinaire; car le prédicateur monte au jubé, se place sous l'arcade du crucifix, et,
« revêtu de l'aube, de l'étole, d'une chappe, et a le bonnet carré en tête, soit régulier ou séculier.
« Il a, à côté, des reliques du saint, accompagnées de torches et de luminaires. On les rapporte
« après le prédication pour être honorées du concours du peuple qui se trouve à cette
« cérémonie (1)... » (p. 39-40.)

Pour apprécier la valeur des citations alléguées par Thiers, il faut que nos lecteurs sachent que cet auteur avait malheureusement, à l'égard des jubés, une idée fixe et un parti pris qui devaient infailliblement le tromper; car, il ne voulait voir, dans trois meubles ecclésiastiques, évidemment bien différents entre eux, qu'un seul édicule auquel il ne donnait aussi, par suite d'une fausse traduction et interprétation, qu'une même désignation, bien que ceux-ci, par leurs formes et leurs destinations particulières, aient porté des noms divers : ainsi, l'*ambon*, la *chaire* et le *jubé*, furent confondus par lui dans une seule et même chose... la dernière! Méprise regrettable, qui le conduisit à des erreurs, dans lesquelles tomberont aussi tous ceux qui, comme Thiers, voudraient interpréter seulement les textes sans avoir recours, pour l'élucidation, aux réels et infaillibles éléments donnés presque toujours par les monuments de l'art!... Ces quelques lignes tendent donc à montrer qu'on ne saurait appliquer au jubé, le dernier en date de construction, ce qui a trait et se rapporte spécialement à l'ambon. Mais, ainsi le voulait Thiers. Pour lui, tout ambon était un jubé, et tout jubé un ambon; et cela, parce que le jubé avait hérité (non pas toutes, puisque la chaire en reçut aussi quelques-unes), avait hérité, dis-je, plusieurs des destinations de son prédécesseur.

Une observation assez grave découle tout naturellement des citations fournies par Thiers : c'est qu'à part la date de 1267 (qui ne peut se rapporter aux jubés qui n'existaient pas encore, mais bien à l'ambon ou à la chaire), les autres dates paraissent d'une époque comparativement fort rapprochées de nous, et ne remontent même pas au delà du XVIe siècle; — d'où il suit qu'il n'y aurait pas eu de règle liturgique à l'égard de la prédication du haut de ces édicules. En effet, tout porte à croire que cette coutume ne s'établit point dès leur origine; car, Thiers ne rapporte aucune citation des XIVe et XVe siècles, qui furent cependant des époques où l'on en érigea un assez grand nombre! Et ainsi semble démontrée la notion que cet usage ne se produisit guère qu'à une époque assez moderne, et dans un temps où la liturgie n'était plus pratiquée dans sa pureté primitive, c'est-à-dire, à une date où l'on avait dérogé à la règle, et dans un moment, enfin, où le clergé de certaines églises s'était permis d'introduire des pratiques locales, provoquées sans doute par des besoins nouveaux, mais qui n'émanaient point de prescriptions liturgiques.

(1) Ce jubé de Rouen avait donc une destination multiple; il servait à la fois de *tribune* pour la lecture de l'Épître, de l'Évangile, etc.; de *chaire* pour la prédication de la Saint-Sever; et, enfin, de *monument d'exposition*, pour la montre des reliques de ce saint.

Digitized by Google

Quoi qu'il en soit, il paraît à peu près certain qu'on prêchait naguère dans les jubés; cependant, on ne saurait douter que les prédications ne s'y faisaient pas comme dans l'ambon, et, comme, plus tard, dans la chaire, c'est-à-dire, d'une manière générale et constante; et que, très-vraisemblablement, elles n'y avaient lieu que dans certaines localités et surtout qu'à certains jours. Toutefois, il se pourrait qu'il y eût parfois des dérogations à la règle; mais, pour nous, l'exception n'est pas la loi. Ainsi, de ce que, dans quelques circonstances extraordinaires seulement, on aurait parlé aux fidèles du haut de ces jubés, il ne s'ensuit pas qu'on puisse affirmer que la prédication s'y soit faite *partout et d'une manière constante*.

Néanmoins, malgré la valeur de ces observations, tirées, du reste, de l'étude des textes et des monuments de l'art, observations qui sont comme autant de faits aussi catégoriques que concluants, malgré cela, dis-je, il est encore des liturgistes qui, s'appuyant sur l'interprétation toujours si élastique des documents écrits, persistent à vouloir qu'avant la création des chaires, et même depuis cette époque, le jubé ait partout et constamment servi à la prédication. Pour répondre à cette nouvelle affirmation, il nous suffira d'administrer ici une des meilleures preuves contradictoires : elle sera tirée de la constitution et de l'examen des parties du jubé lui-même. Je ne parlerai pas de sa situation, mais bien de sa galerie, antérieure et postérieure, de son couronnement, dont la hauteur de la claire-voie, pour quelques-uns d'entre eux, est ou était si élevée qu'elle eût caché, en partie, l'orateur chargé de faire la prédication aux fidèles; enfin, nous ajouterons encore une autre observation qui ne nous semble pas moins importante : c'est qu'on ne pourrait déterminer, d'une manière précise, l'endroit ou le point particulier du jubé d'où le prédicateur prononçait son discours.

Toutefois, si nous nous refusons à admettre entièrement l'opinion de Thiers, reprise, dans ces derniers temps, par d'autres liturgistes, il nous paraît aussi à peu près impossible d'affirmer, ainsi que l'ont assuré certains archéologues « qu'on ne saurait produire un seul « jubé, soit réel, soit figuré sur les œuvres d'art, d'où l'orateur puisse parler et qui porte « une chaire véritable ou même un semblant de chaire »; car, nous établissons notre opinion sur la remarque suivante : — S'il était admis, d'une part, que la hauteur de la claire-voie fût trop haute pour la commodité du prédicateur, et s'il était reconnu, de l'autre, qu'on ne saurait déterminer exactement la place qu'il y eût occupée, il s'ensuivrait que les seuls jubés qu'on pût considérer comme ayant, parfois ou d'une manière constante, servi à la prédication, seraient ceux dont la partie antérieure de la galerie aurait été pourvue d'une espèce de tribune ou de chaire destinée à cet usage. Or, parmi le nombre, encore assez considérable, des jubés construits pendant le moyen âge, il en est fort peu qui soient ainsi constitués; d'où il résulte, selon nous, que l'extrême rareté de ceux possédant cette tribune démontre que l'on n'en construisit guère de ce genre, et que lorsqu'on en découvrira quelques exemples, on devra les considérer comme des exceptions s'écartant de la règle et résultant, peut-être, d'une cause particulière, telle qu'un besoin local ou un motif d'économie; raisons diverses qui ont pu déterminer la clergé d'une église à commander à un artiste une œuvre architecturale à destination multiple, c'est-à-dire, une composition réunissant, dans son ensemble, l'agencement des deux meubles, la chaire et le jubé.

Comme on peut bien le prévoir, par ce que nous en avons dit plus haut, cette question des jubés suscita entre les savants des opinions et des débats, dans lesquels les parties émirent, chacune de leur côté, les différentes preuves qui pouvaient appuyer leurs convictions. — Ainsi, dans un temps, déjà fort éloigné de nous, des liturgistes, très-peu archéologues, faisant de

Digitized by Google

l'histoire religieuse seulement à l'aide des textes, confondirent, dans une seule et même destination, (les uns, celle de l'ambon; les autres, celle du jubé,) plusieurs monuments ecclésiastiques, qui cependant étaient désignés par différents noms, ce qui impliquait assez raisonnablement des choses de nature diverse. Plus tard, vers la fin du XVIIe siècle, le savant abbé Thiers, beaucoup plus historien qu'antiquaire, se laissant à son tour prendre au même piége, composa, sur cette matière, un très-important travail dans lequel, au milieu des nombreux témoignages d'une vaste érudition, il prouva, sur ce point, et bien peu de sagacité et un aveuglement bien pénil; enfin, abandonnée pendant plusieurs siècles, cette question relative aux différentes destinations du jubé demeurait dans le même état, lorsqu'elle fut reprise, de nos jours, sans toutefois recevoir encore une solution complète. On se souvient sans doute de cette longue discussion qui surgit, il y a environ dix ans, entre deux savants français (1), concernant l'origine, le nom, la destination et la forme qui furent donnés autrefois aux ambona, aux chaires et aux jubés; et, très-vraisemblablement, on se rappelle aussi que, malgré leurs doctes recherches, plusieurs des points relatifs aux destinations particulières de ces derniers restèrent non éclaircis par l'absence des monuments de l'art, bien qu'elles aient été indiquées et par des documents littéraires et par des témoignages historiques. Dans ce grand et solennel débat, la question débattue entre les deux savants consistait particulièrement à déterminer le nom, à préciser la destination et à caractériser, enfin, les formes propres à chacun des trois édicules. Force citations, extraites de différents ouvrages religieux, ont été produites de part et d'autre, de même qu'un assez grand nombre de monuments furent signalés aussi comme pouvant éclaircir la question; et, en résumé, il resta démontré que le jubé, succédant à l'ambon, en avait tout naturellement hérité quelques-unes de ses destinations, destinations que des documents venaient établir. Mais, pour une certaine classe d'historiens et d'archéologues, les citations, qui prêtent si facilement à l'interprétation, ne suffisent pas, et elles n'ont point à leurs yeux, comme preuve, autant de valeur que la conservation du plus modeste monument de l'art, attestant l'existence de l'objet contesté. Or, parmi les destinations diverses que remplit le jubé pendant le moyen âge, celle d'avoir encore servi de tribune pour la prédication fut, sans contredit, l'une des plus débattues; et cela, parce qu'on n'en avait trouvé aucune preuve monumentale. Faute de pièces probantes, la question en resta donc à ce point de la discussion, attendant, pour la résoudre, que le hasard vînt faire découvrir un élément irrécusable et susceptible de terminer définitivement cette longue discussion.

Par un bonheur qu'on ne saurait trop apprécier, nous venons de conquérir une des pièces les plus importantes et les plus vivement désirées de ce grand procès; et, grâce à sa possession, la science peut, dès à présent, combler, sinon complétement, le vide d'une regrettable lacune, au moins entrevoir, d'une manière beaucoup moins obscure, le point le plus contesté de la question des jubés. Considérant donc notre conquête comme une bonne fortune archéologique, nous nous empressons de la communiquer à nos lecteurs dans l'intention de diriger au plus tôt leurs recherches et leurs investigations sur cette classe particulière de monuments, et avec l'espérance que des découvertes ultérieures, venant un jour augmenter le nombre si borné de nos renseignements sur cette espèce de meubles, fourniront alors tous les moyens pour élucider la question.

(1) Voir les articles publiés par MM. Pascal et Didron, dans le journal l'*Univers*; Années 1841, 1842 et 1843.

Digitized by Google

JUBÉ, DANS L'EGLISE DE FLAVIGNY.

Ce jubé présente, dans son ensemble, des particularités telles qu'il nous a paru indispensable d'entrer ici dans certains détails, un peu étendus, peut-être, mais que leur importance, ainsi que l'intérêt du sujet feront, sans doute, pardonner ; toutefois, nous ne saurions mieux aborder son étude qu'en relatant d'abord quelques-uns des faits relatifs à la localité où il se trouve, et en y joignant aussi quelques notions succinctes sur l'église qui le renferme.

Suivant une tradition locale, la petite ville de Flavigny aurait été, avant l'invasion des Romains, l'une des plus grandes et des plus fortes de la province; mais, détruite pendant la guerre des Gaules, elle fut, dit-on, rebâtie par Flavius Clandius, lieutenant de César, qui lui donna son nom (*Flaviniacum Eduorum*) (1). Cependant, il est plus vraisemblable de penser qu'elle dut son origine à l'ancienne et célèbre abbaye de Bénédictins dont la fondation remonte à la première époque de l'établissement des Francs dans notre pays. En effet, l'histoire rapporte que, durant le VIIIe siècle, un seigneur bourguignon du nom de Varé (2), qui avait bravement combattu les Arabes sous Charles Martel, et ayant, quoique laïc, reçu de lui le titre d'abbé de Saint-Andoche, de Saulieu et de Sainte-Reine-d'Alise, légua, en mourant, presque toute sa fortune à l'abbaye de Flavigny, qui devint, dès lors, l'une des plus importantes de la Bourgogne; mais, l'on doit ajouter que, plus tard, Charlemagne, Louis le Débonnaire, Charles le Chauve, Robert le Pieux et Charles V; les ducs de Bourgogne, Hugues III, Eudes III, Philippe de Rouvres; les papes Jean VIII, Sylvestre II, Innocent III, Eugène IV; les seigneurs de Vitteaux, de Charny, de Grignon et d'Uncey, furent successivement ses principaux bienfaiteurs (3). — Dès l'an 758, ce monastère possédait une église abbatiale, qui, érigée sur les ruines d'un temple d'Apollon, dut, par sa mauvaise construction gravement endommagée par le temps, être rebâtie vers le commencement du XIIIe siècle; c'était, à ce qu'il paraît, un des plus beaux monuments de la province; mais il fut démoli, avec tant d'autres, hélas! en 1794. — A l'époque de son existence, on y conservait, dans une châsse en argent, les reliques de sainte Reine, données, en 864, par Charles le Chauve, et qui, pendant le cours du XVIIe siècle, devinrent la cause d'un scandaleux procès entre les Bénédictins de Flavigny et les Cordeliers de Sainte-Reine (4). — Jusqu'au milieu du XIIIe siècle, les abbés de Flavigny eurent, sur la ville des droits assez importants : ainsi, et pour n'en citer ici que quelques-uns, la bienvenue de chaque abbé était fixée à 100 marcs d'argent, et quand ils voulaient aller à Rome, les habitants devaient supporter les frais du voyage (5); enfin, les veuves ne pouvaient se remarier sans leur permission.

On comprend très-bien que l'existence d'un monastère aussi important dut bientôt provoquer autour de lui le développement d'un centre de population qui, par son accroissement successif, devint, un jour, une ville dont on connaît, à très-peu près, l'histoire. Pillée en 877 par les Normands, qui y égorgèrent cent cinquante moines, et prise par les Anglais, en 1359, elle eut

(1) Ducourneau et Monteil, *France Nationale. — La Bourgogne*, par Batissier; page 260.

(2) Dom Plancher rapporte, dans son *Histoire de Bourgogne*, que le monastère de Flavigny, en Auxois, fut établi sur la fin de la première race de nos rois, par le vénérable Varé, en l'honneur de saint Prix ou Projet, évêque de Clermont, et il ajoute que ce couvent était déjà fondé et qu'il y avait un abbé et des moines en l'année 722, lorsque Varé fit son premier testament ; ce qui le porte à penser que cette fondation avait été faite, au moins, quelques années auparavant. (Voyez Tome I, page 108.)

(3) *Voyages pittoresques en Bourgogne*, publiés par une société d'archéologues (*Première Partie*, page 52); Dijon, 1831, 3 volumes in-f°., planches.

(4) Ducourneau et Monteil, *France Nationale. — La Bourgogne*, par le docteur Batissier; page 260.

(5) Ducourneau et Monteil *France nationale. — La Bourgogne, — loco citato.*

Digitized by Google

encore à souffrir des chances de la guerre, en 1478, sous Louis XI, et en 1587 et 1592, durant la Ligue (1). — Naguère, son étendue était assez considérable; elle se divisait en trois parties : la cité, le bourg et le faubourg; mais, les guerres civiles en ayant fait, par sa situation sur une montagne escarpée, un poste fort important, on ruina, vers une certaine époque, les deux premières parties de la ville, ce qui rendit l'enceinte plus régulière : aujourd'hui, il ne reste que la dernière, qui est encore environnée de murailles et munie de trois portes fortifiées (2). — On remarque, dans les rues de Flavigny, un assez grand nombre de maisons construites dans le style du XVe siècle; mais, l'édifice le plus intéressant est, sans contredit, son église paroissiale, dont la construction est due, suivant quelques historiens, à Quentin Ménard, archevêque de Besançon, né à Flavigny, et qui la fit élever pour illustrer le lieu de sa naissance (3). A l'exception de quelques singularités architectoniques, que saisiront facilement nos lecteurs, cet édifice est peu remarquable, et il ne mériterait guère d'être signalé à l'attention s'il ne renfermait un monument que son extrême rareté doit faire regarder, par les liturgistes, les archéologues et les historiens, comme l'un des plus précieux, parmi les différentes pièces de l'ameublement ecclésiastique qui ont pu échapper à l'action du temps, à la mobilité du goût des hommes, ou au brutal vandalisme des révolutions.

Le monument dont il s'agit est ce jubé qu'on voit érigé, à l'entrée du chœur, comme une espèce d'arc triomphal, placé entre le sanctuaire et la nef médiane de cette église. — Considéré dans son ensemble, il se compose d'une grande arcade, jetée de l'un à l'autre pilier doubleau de la nef; arcade qui supporte, sur son extrados, une sorte de plate-forme à laquelle on accède par deux escaliers à rampes droites, construits sur les côtés du sanctuaire. En avant et en arrière de cette plate-forme, c'est-à-dire du côté du chœur et du côté de la nef, cette construction est pourvue d'une clôture à jour, dont la face antérieure présente une tribune ou chaire, disposée en saillie, suivant un système d'encorbellement. Des peintures murales, représentant les attributs des quatre Evangélistes, figurés sur un fond d'azur parsemé d'étoiles, décorent l'intrados de cette arcade.—Limité par l'espace, il ne nous est guère possible de nous étendre bien longuement ici sur la valeur plus ou moins architectonique de ce jubé; aussi, n'en dirons-nous que quelques mots. Construit, assez vraisemblablement, vers la fin du XVe siècle, ou plutôt au commencement du XVIe, son style accuse celui d'une mauvaise époque, c'est-à-dire d'un moment où l'art du moyen âge avait à peu près perdu ce solennel caractère de gravité qu'il atteignit au XIIIe siècle. En effet, les tracés de cette œuvre ne rappellent presque plus rien de leur constitution primitive, et les formes ainsi que les détails décèlent une indécision flagrante; en un mot, l'on y sent l'art se perdant dans la recherche de formes nouvelles et souvent illogiques : traits caractéristiques qui dénotent incontestablement une période de transition.

Plusieurs questions assez intéressantes naissent, pour ainsi dire, d'elles-mêmes à la vue de ce monument; et, tout aussitôt, l'esprit se demande si cette construction est bien un jubé, réunissant à la fois toutes ses parties constitutives, ses éléments et ses accessoires, ou si, plutôt, il ne faudrait point y voir une simple tribune, destinée seulement à quelques usages particuliers : — questions diverses que provoque naturellement cette composition,

(1) *Voyages pittoresques en Bourgogne*, etc.; *Première Partie*, page 52.
(2) Ph. Lebas, *Dictionnaire de l'Histoire de France;* article : *Flavigny*. (Collection de l'*Univers Pittoresque*.)
(3) Girault de Saint-Fargeau, *Guide du Voyageur en France; Département de la Côte-d'Or.*

Digitized by Google

dont la forme, il faut le dire, s'écarte tant des dispositions le plus généralement données à cette classe d'édicules; car, au lieu de former, à l'instar du plus grand nombre, comme une espèce de clôture décorative, s'élevant du sol jusqu'à la plate-forme, celle-ci ne présente qu'une grande arcade, complétement ouverte et laissant un libre accès entre la nef et le sanctuaire; enfin, il n'est pas jusqu'à sa position aérienne, c'est-à-dire, beaucoup plus élevée que ne l'était d'habitude celle de ce genre de construction, qui ne soit encore un autre sujet d'étonnement et d'incertitude, susceptible de porter à se demander pour quelle destination on l'avait construit, et si on doit positivement le classer dans cette catégorie de monuments.

Avant de risquer, en l'absence de documents positifs, quelques timides hypothèses en manière de réponse, il faut reconnaître d'abord qu'il y a lieu d'établir, pour ce jubé muni d'une tribune, une division d'étude à part; division basée, d'une part, sur la présence de cette espèce de chaire encastrée dans la claire-voie antérieure, et, de l'autre, sur la forme singulière de cette grande arcade jetée, sans support intermédiaire et à une hauteur insolite, de l'un à l'autre des deux premiers piliers du sanctuaire.

Cette distinction établie, cherchons maintenant, dans ses dispositions particulières, quel a pu être son usage, et voyons si, dans sa construction, il peut offrir, en effet, quelque élément qui permettrait de croire qu'il ait réellement dû servir à la prédication.

Pour quiconque examine ce jubé, la présence de cette tribune provoque tout naturellement une supposition : c'est qu'indépendamment des usages auxquels était spécialement affectée cette classe de meubles ecclésiastiques, notre édicule avait encore pu recevoir quelques autres destinations, telles que, par exemple, celle d'avoir été ou un lieu d'exposition pour les reliques de quelque saint, ou une chaire d'où le ministre sacré devait, à certains jours, faire descendre la parole divine, etc.; à moins, toutefois, qu'on ne veuille y voir, ainsi que je le disais plus haut, un accident local, déterminé par une cause quelconque, mais qui ne saurait, cependant, autoriser à conclure de l'exception pour la généralité des jubés; car, pour justifier la règle de cette dernière hypothèse, il faudrait trouver à la fois et des citations dans les ouvrages et des monuments d'une disposition analogue, ce qui, à ma connaissance du moins, n'a point encore eu lieu. Aussi, sommes-nous très-disposés à croire qu'il n'y eut point, là, exécution d'une prescription liturgique, mais seulement manifestation d'un besoin local qu'on traduisit ou qu'on produisit à la première occasion venue, et qui se présenta, pour cette église, au moment où l'on remania, dit-on, certaines parties plus ou moins compromises par l'action du temps.

Néanmoins, rentrant ici dans le débat, nous écarterons tout d'abord la première des deux hypothèses précitées : celle d'un endroit exclusivement réservé à l'exposition des reliques. Et ce qui me porterait à supposer que ce jubé dut réellement avoir encore d'autres destinations que celle de servir de lieu où l'on aurait exposé à la vénération des fidèles les reliques de quelque saint patron ou patronne, c'est que cette tribune n'est point symétriquement disposée au centre même de l'arcade, mais bien (et avec une autre intention peut-être) sur l'un des côtés de la construction; car, pour qu'on puisse admettre que notre monument ait eu cette unique destination, il serait nécessaire qu'on en trouvât au moins la mention dans les textes, ou bien qu'on acquît encore des preuves, soit historiques ou littéraires, qu'avant l'origine de ce jubé, il ait naguère existé, dans cette église, des reliques dont la possession aurait tout naturellement provoqué la construction; mais, il ne paraît point qu'il en fût ainsi; puisque textes et documents manquent à cet égard, et que les célèbres reliques de sainte Reine, dont il

Digitized by Google

a été parlé et qu'elle renferme aujourd'hui, n'y sont même très-vraisemblablement entrées que depuis la suppression de l'église conventuelle, en 1794, et lors de la reddition des églises au culte, en 1806. Tout porte donc à croire que ce jubé fut très-probablement construit dans un autre but, celui d'une destination multiple, et c'est, à notre avis, l'opinion la plus raisonnable et celle à laquelle on devrait, peut-être, se ranger.

Reste à examiner le cas où le jubé de Flavigny aurait pu servir à la prédication. — La présence singulière et fort rare de cette espèce de tribune mérite, sans conteste, une mention particulière; car c'est elle qui constitue ici la plus notable importance de l'édicule, et c'est elle aussi qui donne lieu au développement de cette notice. — On l'a érigée vers le Sud, et précisément du côté où, dans certaines basiliques de Rome (1), était placé, d'après des prescriptions liturgiques sans doute, l'ambon de l'Évangile; celui qui, par sa nature, sa forme et sa capacité, convenait très-vraisemblablement le mieux alors comme siége de prédication. Or, l'analogie de place qu'occupe positivement cette tribune de Flavigny, ne permettrait-elle pas de supposer qu'on devrait, à la rigueur, la considérer comme un exemple de la continuation d'un usage, sans doute bien affaibli, bien modifié, d'un fait liturgique qu'il ne nous est malheureusement pas donné d'expliquer ici, et cette même situation ne pourrait-elle devenir aussi comme une sorte de preuve à l'appui de l'opinion de ceux qui voudraient voir, dans ce meuble, un spécimen de ces jubés ayant dû, en dehors de leurs nombreuses destinations, servir encore, sinon d'une manière constante au moins à certains jours, de tribune à la prédication? On doit avouer qu'il y aurait bien là quelques raisons pour le penser.

Enfin, il s'agit de nous rendre compte des motifs, plus ou moins vraisemblables, qui ont pu donner naissance à cet édicule. — Déjà, nous avons dit que la présence de cette tribune venait établir, d'une manière évidente, l'emploi multiple du jubé dans certaines régions de l'Europe durant le moyen âge; maintenant, il nous semble utile de signaler une remarque non moins importante au sujet de celui de Flavigny : c'est que cette multiplication d'emplois ou de destinations apparaît sur un monument situé dans une ville ou localité d'importance secondaire, localité dont les ressources pécuniaires devaient être assez restreintes et nécessiter, conséquemment, certaines économies lors de l'exécution des travaux et surtout des œuvres d'art. En admettant une semblable hypothèse, il serait, peut-être, permis de croire que, pour éviter les dépenses de la construction d'une chaire au milieu de la nef, on jugea beaucoup moins dispendieux d'affecter à un seul et même meuble plusieurs destinations différentes, destinations que l'architecte dut, suivant un ordre, combiner dans son projet, et qu'il traduisit, en cette circonstance, par l'agencement d'une tribune disposée en saillie sur la partie désignée de son jubé? Au reste, nous n'avons aucunement la prétention de vouloir imposer notre opinion à cet égard, et nous la présentons fort humblement à nos lecteurs comme une hypothèse plus ou moins raisonnable.

Placés, d'après ce qui précède, entre des éléments et des notions d'une nature diverse et contradictoire, prouvant, d'une part, ce qui d'ailleurs semble le plus général, la négation de la prédication constante dans les jubés, et, de l'autre cependant, la presque certitude, par exception, de cette même prédication du haut de ces édicules, il nous faudrait, pour trancher

(1) Celle de Saint-Clément, par exemple, dont on peut supposer que le mobilier ecclésiastique n'a point subi de mutation postérieurement à sa disposition primitive.

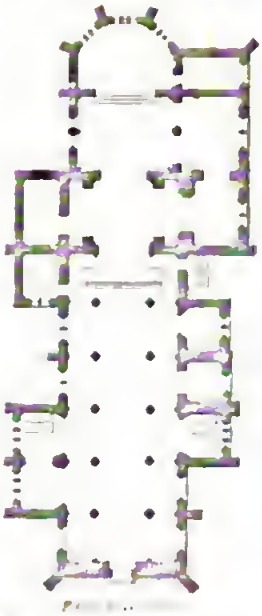
Digitized by Google

définitivement la question, posséder une preuve matérielle qui se trouve, peut-être, dans quelque endroit écarté, mais dont nous ignorons ainsi l'existence. Cette preuve consisterait, selon nous, dans la présence simultanée, à l'intérieur d'une église, d'une chaire et d'un jubé construits à la même époque; et, par cette découverte, se terminerait enfin une discussion qui dure depuis bien des siècles, après avoir suscité, parmi les liturgistes et les archéologues, des opinions diverses, également appuyées et par des textes et par des monuments, mais qu'une seule chose pourrait résoudre : l'existence, dans une même église, des deux objets du débat.

Déjà, nous avons fait faire un pas à la question, en publiant un exemple de jubé muni d'une chaire qu'on peut croire avoir été destinée à la prédication; maintenant, il faut espérer qu'un autre, non moins heureux que nous, saura découvrir la conservation des deux meubles contemporains mais isolés!...

Digitized by Google

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

CLOTURES DU TOMBEAU D'EL-GAOULY

SITUÉ SUR L'UN DES FLANCS DE SA MOSQUÉE AU KAIRE

L'un des traits les plus caractéristiques de cette mosquée, et celui qui la recommande à l'attention de l'antiquaire, consiste, sans aucun doute, dans la présence ou la conservation d'un élément architectural, qui, en l'état de nos connaissances sur l'art et les monuments des Arabes, doit être regardé comme une révélation précieuse ; car, jusqu'ici, on n'a signalé aucun détail de ce genre, et ce silence peut nous faire croire que, s'il fut commun et souvent en usage, le nombre a dû considérablement diminuer ou qu'il a peu excité l'intérêt des explorateurs. Quoi qu'il en soit, nous nous bornons, sur ce point, à cette simple constatation.

Pour bien comprendre le but et l'emploi de ce membre d'architecture, il faut rappeler quelle fut la composition des édifices religieux de l'Islamisme. — A en juger par les notions que fournissent les anciennes mosquées, le monument se composait de plusieurs parties ou de plusieurs monuments d'une destination particulière et que l'on groupait, par juxtaposition, autour de l'édifice principal : c'était, d'abord, le tombeau du fondateur de la mosquée, puis un hôpital pour les pauvres, un collége et des écoles ; une bibliothèque, une auberge, des bains, une fontaine, etc. ; toutes institutions libérales et philanthropiques que les princes orientaux se plurent à créer pour le bien de l'humanité.

Cette énumération faite et le lecteur renseigné, passons au détail qui forme l'objet de cette notice. Parmi les constructions les plus ordinairement jointes aux mosquées, se trouve, avons-nous dit, le tombeau du fondateur. Or, c'est précisément d'une partie de ce tombeau dont il est ici question. — Chez les Arabes, cette espèce de monument funèbre est toujours d'une certaine importance ; il se compose, pour les grands personnages, d'une ou de plusieurs pièces, et, depuis une assez ancienne époque, on le voit surmonté d'une haute coupole. Des deux pièces, qui constituent cette chapelle sépulcrale, celle du fond est spécialement destinée à contenir le sarcophage ; l'autre, qui la précède, peut être considérée comme une sorte de vestibule ou de portique, donnant accès dans la salle principale. Toutefois, bien que la disposition de ce vestibule fût d'être ouverte, l'entrée en était cependant interdite et presque exclusivement réservée à la famille du défunt. Cette interdiction, comme on le pense, n'avait d'autre but que d'assurer à la tombe ce repos ou ce calme qui doit être le privilége de la mort, et, pour atteindre ce but, on établit, entre les ouvertures de ce portique, une série de clôtures, de formes et de nature diverses, afin d'empêcher une fréquentation importune et bruyante, si contraire au respect dû au culte des tombeaux. Ce vestibule était donc fermé, du côté de la rue, par un système particulier de barrières dont nous allons chercher à nous rendre compte.

Suivant une très-ancienne coutume, le tombeau du khalife El-Gaouly fut érigé sur l'un des flancs de la mosquée qu'il avait fait bâtir, et l'accès en était défendu à l'aide de clôtures encastrées dans les arcades du portique [1]. Ces clôtures sont en pierre, et, par une coïnci-

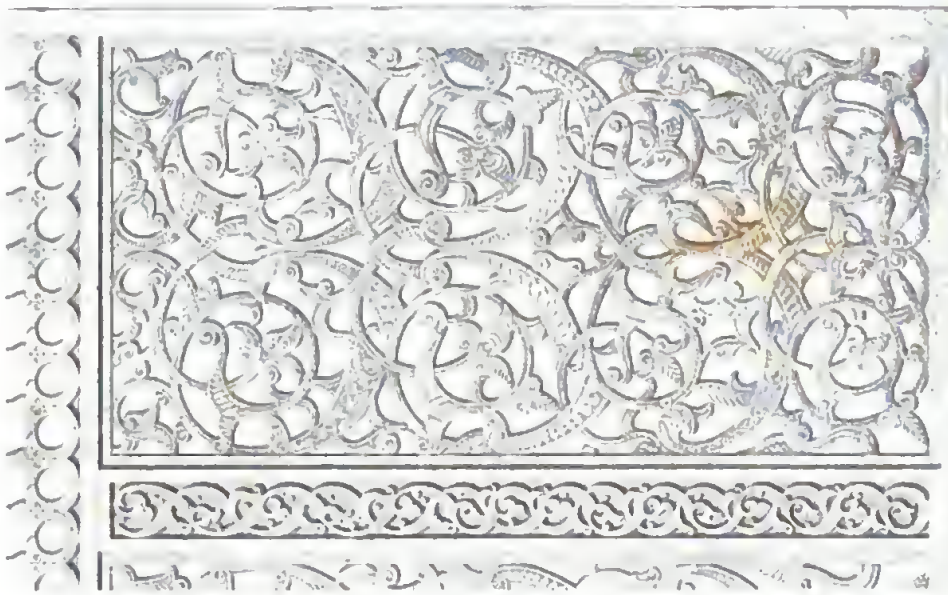
(1) Voyez notre planche représentant la vue perspective de la mosquée et du tombeau d'El-Gaouly.

Digitized by Google

dence toute naturelle mais qui prouve l'unité de l'art, elles sont découpées à jour en manière de claire-voie; car, à cette époque, plusieurs détails d'architecture arabe s'exécutaient ainsi. Je citerai surtout : les clôtures des petites fenêtres ouvertes dans les murs extérieurs des mosquées, les merlons de couronnement, les parapets de minarets, etc., où se retrouve le même mode d'exécution. Quelques vraisemblances nous porteraient à croire que ce système a dû être appliqué aussi aux détails de l'architecture civile. — L'usage des claires-voies, évidées dans la pierre, semble avoir été fort répandu chez les Arabes, surtout aux XIVe et XVe siècles, date du tombeau d'El-Gaouly. Mais, ce système d'évidement leur fut-il exclusivement propre, ou bien en auraient-ils pris la pensée aux chrétiens, qui l'appliquaient aux fenêtres de leurs basiliques? C'est, là, une question que je pose, et que des recherches ultérieures résoudront, sans nul doute. Toutefois, il est, sur ce point, un fait incontestable : c'est que la composition artistique et décorative de ces clôtures acquit, chez les Arabes, une importance et un degré fort remarquable, et que cette importance puisa, très-certainement, sa source dans l'emploi d'une ornementation qui se prêtait tant, du reste, à ce genre de décor. Dans ce travail, l'artiste, par les mille agencements que son goût lui suscitait, obtint souvent des résultats qui captivent ou étonnent; aussi, ces compositions séduisent-elles généralement. — Aux yeux de certaines personnes, ce serait, peut-être, le lieu de traiter ici du système de composition ornementale, nommé *arabesques*, et que, par une extension assez incompréhensible, l'on a encore appliqué aux compositions de Pompéï et de Rome, ou à celles de la Renaissance et des siècles postérieurs; mais, peut-on, à notre avis, aborder un tel sujet lorsqu'on manque des éléments comparatifs? C'est donc encore un de ces chapitres qu'il faut reporter aux volumes de notre supplément. — Parlerai-je, ensuite, du faire de ces clôtures? Évidemment, non; car, il vaut mieux, pour approfondir les points dont l'étude exige des comparaisons, il vaut mieux, dis-je, attendre quelques autres exemples, afin de pouvoir en conclure maintes remarques qu'une seule œuvre ne pourrait certainement offrir. Quoi qu'il en soit, j'appellerai seulement l'attention sur les système méplat ou très-peu saillant de leur sculpture, mode assez vulgairement adopté par les Arabes dans le travail de leur ornementation sur des panneaux ou des faces lisses.

En résumé, ces clôtures, bien que d'une faible importance à première vue, n'en deviennent pas moins, lorsqu'on en connaît le but et la rareté, une sorte de monument d'une assez grande valeur, et l'on comprend alors les motifs qui nous ont portés à leur donner place dans ce recueil. Personne, je crois, ne saurait méconnaître que leur mise au jour n'ait été une révélation sur ce point de l'architecture; car, aucun ouvrage n'en avait porté, et leur emploi, par suite de ce silence, était complétement inconnu. Notre initiative, grâce à l'intelligence du dessinateur, a donc eu pour résultat d'en constater l'usage; viennent maintenant les découvertes, et nous ne manquerons pas d'en compléter la série. Au reste, combien d'analogues, ignorés de nos jours, resteront longtemps encore dans l'oubli ou ne paraîtront que fort tard pour la lumière de la science!.... C'est donc un devoir pour tous les archéologues de faire d'actives recherches, afin de combler, au plus tôt, les lacunes de l'histoire de l'art, de même qu'ils doivent s'efforcer aussi de réunir tout ce qui est relatif à cette autre histoire, sa sœur inséparable : celle non moins importante des mœurs et des coutumes.

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

CLOTURES EN FONTE DE BRONZE

DANS L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME, A AIX-LA-CHAPELLE.

Dans le but, sans doute, d'empêcher les chutes et de servir de décor, les architectes de Charlemagne placèrent, à la partie inférieure des arcades de la galerie, des clôtures en bronze. L'idée, la pensée de cet agencement a pu leur avoir été fournie par la présence de celles qu'ils avaient vues soit dans l'église de Saint-Vital à Ravenne, soit dans quelque autre édifice; du moins, l'état de la question autorise à le croire. Nous savons, en effet, qu'ils firent, alors, d'assez nombreux emprunts, comme dispositions, matériaux, etc., aux édifices de l'Exarchat, se réservant toutefois d'introduire telle ornementation qui serait commune aux villes de Ravenne, de Rome, de Milan, de Vérone, etc.; mais, tout, sur ce point, n'est, comme on l'a dit, que conjecture. L'archéologue, dans cette étude, ne peut aller au delà de la constatation; car, pour affirmer, il faut des textes ou des monuments analogues, et presque tout ici lui manque, puisqu'il en est réduit aux seuls mots laissés par Eginhard : « — *ex ære solido cancellis..... ornavit* », dit-il. Cependant, la clarté de ces termes semble ne laisser aucun doute, et tout porte à admettre que cette mention doit positivement se rapporter aux clôtures qu'on voit aujourd'hui. L'introduction de ces clôtures et leur disposition à l'intérieur de l'édifice constituèrent sans aucun doute une décoration de grand luxe et qui dut se marier très-bien au mode d'ornementation des parois et du sol, laquelle consistait en mosaïques à fond d'or et en compartiments de marbre; nous pensons même, bien que nous n'en ayons vu aucune trace, qu'elles ont été dorées, naguère. Et maintenant, que l'on apprécie, par la pensée, de quelle splendeur relative devait briller déjà la chapelle de Charlemagne! Cependant, le grand roi n'était encore, à Aix, qu'un bien pâle copiste de Justinien dans l'église de Sainte-Sophie, et, très-vraisemblablement, Charles ne connaissait que l'église Saint-Vital, les basiliques de Rome et celles de quelques villes de l'Italie; mais, il avait probablement ouï parler de la grande église constantinopolitaine, et le récit de sa magnificence put l'avoir tellement ravi que, lors de l'érection de sa chapelle, il voulut peut-être entrer dans cette voie de luxe et de décor dont il ne reste, pour notre enseignement, que de bien rares parties. Quoi qu'il en soit, tout concourt à faire supposer que les reproductions, mises sous les yeux du lecteur, ne sauraient appartenir à une autre date. En effet, quelques-unes de leurs dispositions offrent une telle ressemblance avec des analogues, observés dans les peintures de Pompeï ou sur les sculptures romaines et plus encore sur des diptyques consulaires ou autres, qu'il y a tout lieu de croire que les clôtures, actuellement établies au triforium de Notre-

Digitized by Google

Dame, sont précisément celles que Charlemagne y fit placer à l'origine ; d'autres preuves, tirées des éléments de la décoration et formant pour ainsi dire un critérium presque infaillible, peuvent encore être avancées et produites comme autant d'autres pièces à l'appui de notre opinion.

Eu égard à la rareté des œuvres carolingiennes, il convient que nous analysions les diverses parties de ces clôtures, et, de cette étude découleront, pour l'histoire de l'art, quelques notions remplies, je crois, d'enseignements précieux. — Nous avons dit, ailleurs, que les auteurs contemporains parlent fort peu des vantaux et des clôtures d'Aix, et nous avons ajouté que ce silence était d'autant plus regrettable qu'il nous privait de documents dont la teneur eût sans doute éclairé la science et porté la lumière sur une des questions les plus obscures et les plus ardues de l'archéologie. En l'absence de ces documents, ne serait-il point téméraire de hasarder quelques conjectures plus ou moins vraisemblables ; ne serait-ce point se placer aussi sur un terrain où le sol manquerait de solidité ; enfin, n'y aurait-il pas quelque imprudence à émettre telles hypothèses qu'aucun texte ne viendrait soutenir ? Et cependant, lorsqu'on pense à l'état précaire de l'art dans le nord de l'Europe avant les voyages de Charles, on est naturellement conduit à se lancer dans l'hypothèse afin de découvrir à quelle nation, à quelle école d'artistes le grand empereur a dû demander et faire produire de semblables œuvres. Un silencieux mutisme constitue, sur ce point, une lacune qu'on ne saurait trop déplorer ; car, la possession de documents authentiques eût fourni, sur les origines carolingiennes, les notions qui nous manquent et qu'il nous faut remplacer, hélas ! par de trop incertaines conjectures.

Privé de cette ressource, l'archéologue se voit contraint de chercher des éclaircissements ailleurs, et, tout naturellement, la question du synchronisme lui apparaît alors comme un phare dont la faible lumière serait de nature à le guider dans sa périlleuse route. Préciser donc l'état de l'art à l'époque de Charlemagne, et définir, autant que possible, le caractère ainsi que les formes des œuvres produites en ce temps, telle serait, pour ce travail, la marche qu'il conviendrait de suivre. Afin de nous rendre à peu près compte de la condition de l'art septentrional pendant le règne de ce prince, il n'est guères de meilleur moyen que d'en appeler à la connaissance de l'état même de la civilisation. Nous y verrons comment, après ses voyages à Rome, l'art prit un développement soudain, et nous remarquerons aussi l'espèce de passion qui s'empara dès lors du monarque ; passion qui le porta vraisemblablement à l'édification de monuments dont plusieurs, encore debout, semblent prouver qu'il dut prendre des modèles sur ce point, en même temps qu'il dut, peut-être aussi, lui emprunter des artistes pour les construire ; car, tout y dénote une physionomie de parenté, sinon entière et directe, du moins l'influence d'un ou de plusieurs coopérateurs principaux, ayant pu diriger les artistes et les ouvriers du royaume de Charles ; si ce n'est, toutefois, que ce prince n'ait *romanisé*, *italianisé* ses artistes en leur faisant étudier les œuvres de l'art romain et latin sur le sol même de l'Italie, ce qui ne serait point impossible, mais que l'examen des clôtures ne confirmerait guères, puisqu'on y trouve la présence simultanée des deux arts, sans doute rivaux, et cette présence se produit d'une manière telle qu'on serait presque tenté de croire qu'il y eut intention (1). Mais, revenons à l'état de la civilisation et des arts dans la partie septentrionale de l'Europe vers la fin du VIIIe siècle.

(1) Nous aborderons ce sujet plus loin.

Digitized by Google

A cette date, presque tout était encore sous l'influence des traces qu'y avait laissées la civilisation romaine, et, lois, mœurs, costumes, système d'administration, art, etc., n'étaient, à proprement parler, que la continuation ou un calque affaibli de ce qu'avait pratiqué le peuple-roi; aussi, dans l'architecture comme dans tout ce qui découlait de l'art du dessin, les œuvres de cette époque semblent-elles procéder, bien que d'une manière dégénérée, des conceptions romaines. De nombreux édifices, presque tout le monde des meubles, des vases et des ustensiles paraît, par ses formes générales, dériver de l'ancienne Rome; on se servait aussi des routes et des ponts qu'ils avaient créés, et nous savons même que plusieurs de nos rois les faisaient entretenir. Or, il est à supposer que la vue de ces ouvrages dut agir sur les artistes, qu'ils purent s'en inspirer et y puiser même des modèles et des procédés qu'ils modifièrent sans doute pour leurs œuvres, mais dans lesquelles on reconnaît toujours le point de départ, c'est-à-dire l'origine évidemment romaine. Tels sont, en peu de mots, les rapprochements qu'il nous est plus particulièrement donné de faire au sujet de la composition, des détails, du caractère ainsi que de l'exécution des clôtures d'Aix; mais, à côté de ces réminiscences, de ces emprunts, nous nous plaisons à constater la présence d'un style et d'éléments nouveaux qui semblent le propre de cette époque, et cette constatation a, pour nous, d'autant plus d'importance qu'elle sert à marquer, dans ces œuvres, la part qui revient à chacun de ces deux arts, c'est-à-dire à caractériser, à définir d'une manière précise l'époque où cet art commence à se produire et celle aussi où cette alliance et cette combinaison se manifestent. Nous ne parlons ici que de l'*ornementation;* ailleurs, nous traiterons de l'*art* qui embrasse et soulève plusieurs autres points.

Voyons maintenant, comme synchronisme d'élucidation, ce qui se passait à Rome à l'époque de Charlemagne. — Il semble que la fermeture des temples païens et l'avénement public du christianisme aient porté un dernier coup à l'art; car, à partir de ce moment, on est contraint de constater l'impuissance des artistes. Les architectes approprient les dispositions de la basilique romaine aux besoins du nouveau culte, et le manque de sculpteurs et d'ornemanistes les force à recueillir des matériaux de décoration. Ainsi, l'on peut apprécier quel fut l'état de l'art à Rome dans les siècles qui suivirent la sortie des Catacombes, lorsqu'on voit que, pour construire une église, on en était réduit à l'exécution d'une maçonnerie grossière, mais imitée des Romains, à laquelle on adjoignit, comme système de décor, des fragments tirés d'édifices antiques, tels que : colonnes, bases, fûts, chapiteaux, friscs, corniches, etc., en un mot, tout ce qui constitue la partie ornementative; c'était donc comme une espèce de *période*, que j'appellerais volontiers *d'appropriation :* — appropriation du plan de la basilique romaine, — appropriation du système de bâtisse, — appropriation des éléments de décor; mais, avec cette différence, toutefois, des dispositions que les chrétiens donnèrent à leurs monuments religieux. Tout jusqu'ici, à part les modifications du plan suscitées par les exigences du culte, était presque entièrement antique. La religion chrétienne avait renversé quelques temples, et ses architectes, dans leur impuissance, en avaient enlevé les débris pour en orner les nouveaux édifices. C'est, en effet, ce qu'on remarque, à Rome, dans les plus anciennes basiliques : à Saint-Laurent, à Sainte-Agnès, à Saint-Georges, au Vélabre, etc. Or, Charlemagne arriva dans la ville pontificale au milieu de ce concours de circonstances. Adrien Ier mettait la dernière main à Sainte-Marie-in-Cosmedin, où l'on avait approprié de nombreux fragments de sculpture. Cette manière de procéder, qui était du reste la conséquence de la

Digitized by Google

situation et une pratique usitée ailleurs, dut, sans aucun doute, faire une certaine impression sur Charles, et c'est, assez vraisemblablement, sous l'influence de telles idées qu'il retourna en son pays. On comprend que, frappé du grand caractère des monuments romains et surtout de leur décoration relativement à celle des édifices de sa patrie, ce prince conçut le projet d'embellir la ville d'Aix et d'autres lieux de constructions ornées à l'antique, c'est-à-dire de constructions dont les éléments et les matériaux de décor fussent tirés des édifices anciens ou imités de ceux-ci par ses artistes; on comprend aussi qu'autorisé, qu'encouragé par ce qu'il avait vu faire à Rome, il lui soit venu à l'esprit de vouloir l'appliquer aux œuvres dont il méditait la construction, et tout prouve qu'il en agit de la sorte; car, à peine avait-il commencé sa chapelle, qu'il s'empressa d'adresser au pape Adrien une lettre dans laquelle il lui demandait la permission d'enlever des édifices de Ravenne tous les débris qui seraient de cette nature. Très-vraisemblablement, cette spoliation ne dut point se borner à la seule ville de Ravenne, mais elle s'étendit à plusieurs autres cités dont les ruines pouvaient offrir quelques éléments décoratifs, et, dès ce moment, certaines constructions antiques devinrent comme autant de carrières, d'où l'on tira, suivant les besoins, tous les riches matériaux. Après les dévastations des Barbares et en attendant celles non moins funestes du IXe siècle, ces actes de vandalisme doivent être considérés comme les premières autorisations qui continuèrent leur ruine et servirent même de prétexte à des mutilations plus grandes encore.

Mais, s'il paraît évident que Charles en agit de cette manière pour la décoration ou les revêtements des parois et du sol de sa chapelle, peut-on admettre qu'il en fut de même à l'égard des vantaux et des clôtures? Sur ce point, les historiens se taisent, et leur silence nous jette dans une complète incertitude. Or, cette incertitude devient bientôt des plus embarrassantes par la présence des éléments qu'on y remarque. Pour qui connaît l'art romain à l'époque dont nous parlons et parvenu à ce point de transformation qu'il avait dû subir, évidemment le faire ou la condition de ces monuments dénoterait une œuvre italique, je veux dire un travail romain ou autre du temps de la décadence. Ce sont, en effet, la même physionomie, le même caractère ou les mêmes motifs de décoration; car, que ces vantaux et ces clôtures aient été coulés en Italie ou à Constantinople, qu'ils aient été enlevés à des édifices antérieurs, toujours est-il qu'ils offrent une grande analogie et une très-forte ressemblance avec les travaux ultramontains de l'époque. Cependant, de ce qu'ils présentent une telle similitude, devons-nous en conclure à une origine étrangère ou à un travail exclusivement italien? Évidemment, non. Il nous suffit d'en émettre ici l'opinion et de provoquer, sur ce point, des recherches nouvelles, nous bornant à en avoir produit la bien faible hypothèse; mais, question capitale, selon nous, par les conséquences qu'elle implique; car, s'il faut adopter la croyance d'une exécution germanique sous l'influence des idées italiennes, on pressent où cette adoption doit conduire. Quoi qu'il en soit, nous ne pourrons étudier sérieusement cette question que lorsque nous aurons publié, avec la monographie de la chapelle de Charles, toutes celles des autres œuvres d'architecture, de sculpture, de peinture, etc., exécutées en France ou à l'étranger pendant le cours des périodes mérovingienne et carolingienne; nous comparerons alors quelques-uns des éléments introduits dans la décoration des vantaux et des clôtures, et cette comparaison fournira de très-précieux indices.

Ces considérations établies, il faut maintenant aborder l'étude des clôtures, et tirer, de leur examen, les notions qu'elles peuvent fournir. — Ces clôtures, avons-nous dit, se trouvent

Digitized by Google

disposées à la partie supérieure de l'édifice, et décorent, en même temps qu'elles protégent, les entre-colonnements des arcades ouvertes au triforium. Comme ces dernières, elles sont au nombre de huit; mais, contrairement à ce que faisaient les Romains, leur composition décorative ne se ressemble pas. L'artiste en a varié les motifs, et ceux-ci nous en offrent quatre différents; cette décoration se reproduit des deux côtés de chaque clôture. Par une combinaison qui nous paraît intentionnelle, chacun de ces quatre motifs fut répété deux fois, de manière sans doute que, pour répondre à une distribution symétrique, ils pussent être placés en regard de correspondance et présenter ainsi une espèce de système d'harmonie dénotant un certain goût, de la part de l'artiste. Cette supposition de goût recevrait, du reste, comme une sorte de preuve ou de confirmation par l'agencement lui-même des motifs dans les entre-colonnements. Chaque motif, autant qu'il m'en souvient, est positivement établi en face de son analogue. Cependant, il est une infraction qu'il convient de signaler. A l'exception de l'une d'entre elles, toutes les autres clôtures sont divisées en quatre sections; mais, à celle-là seule, on en a donné cinq, dont une resta ouverte afin de recevoir un vantail mobile. Quel était le but de cette ouverture (1)? Je l'ignore, et cependant la cause, par rapport à sa destination carolingienne, mériterait certes d'être connue; car, elle n'a pas été établie sans raison, et, très-vraisemblablement, cette ouverture doit se rattacher à une pratique, à une coutume qui, soit qu'elle ait un caractère religieux, soit qu'elle ait une intention civile, pourrait nous faire connaître quelque trait relatif au règne du grand empereur. Voilà pour la situation ainsi que pour les dispositions générales; abordons présentement l'analyse des détails; cet examen révélera quelques notions importantes à recueillir.

La même remarque que nous avons faite dans l'étude des vantaux d'Aix, au sujet de la vraisemblance de deux arts, se reproduit ici, à propos de l'étude de ces clôtures, mais, d'une manière plus franche, plus tranchée, plus nette, et, si l'on peut s'exprimer ainsi, sur une échelle bien plus importante et bien plus considérable; car, elle apparaît dans une série nombreuse de panneaux dont la composition ainsi que le décor diffèrent complétement entre eux. Cette différence, qui frappe à première vue, nous semble, en l'absence de renseignements, d'une nature à exciter au plus haut point l'intérêt de l'investigateur et à provoquer, par le rapprochement, maintes questions plus ou moins vraisemblables, mais dont le sens ou la teneur pourrait jeter quelque jour sur le sujet qui nous occupe. Les motifs de composition décorative sont, comme je l'ai dit, au nombre de quatre sur les huit clôtures, et, à l'exception de quelques différences dans les détails, chacune de ces compositions se trouve ainsi répétée deux fois. Bien que ces clôtures présentent quatre combinaisons distinctes, il n'en est pas moins vrai qu'elles se divisent, sous le rapport de l'art, en deux groupes ou catégories tranchées, desquels se détachent des intermédiaires, marquant pour ainsi dire les points divers de transition ou plutôt les degrés successifs d'une transformation qui s'accomplit peu à peu, depuis son point de départ jusqu'à son changement complet. Sous ce point de vue, les clôtures d'Aix offrent, peut-être, l'un des plus curieux exemples en ce genre d'étude, et cette particularité, que nous signalons à nos lecteurs, exige, comme élucidation carolingienne, quelques développements afin de mieux rendre notre pensée. Je m'explique.

(1) Cette ouverture se trouve précisément dans l'axe principal de l'église, c'est-à-dire qu'elle correspond avec l'entrée du monument; elle est donc ménagée au-dessus de l'arcade située en face de la grande porte.

Digitized by Google

— Que l'on dispose, en forme de suite, les quatre planches reproduisant ces clôtures; que l'on place, d'abord, celle à neuf figures; puis, celle à huit (où se voit une frise à rinceaux); puis, l'autre, encore à huit figures, et, enfin, la dernière à six figures, et, tout aussitôt, l'on apercevra, ces différents degrés dont nous parlons; degrés qui résultent, sans aucun doute, de l'intention où se trouva l'artiste de varier son œuvre, et dont l'ensemble offre cet inappréciable avantage de pouvoir constater, dans le point de départ, une copie encore presque servile, mais qui, par ses transformations, atteint bientôt une condition d'originalité réelle, et c'est là qu'apparaît ou que surgit notre particularité. La séparation des deux groupes de compositions s'établit : 1° par le rapprochement des deux clôtures à pilastres (planches à neuf et à huit figures), — et 2° par celui des deux autres à encadrement continu (planches à huit et à six figures). Pour qui possède des notions en archéologie, il paraît évident que le motif de composition de la première planche, c'est-à-dire que le motif de la disposition avec pilastres (planche à neuf figures) est une imitation ou une dérivation de l'antique. Mais, l'artiste, qui composa ces clôtures, procéda-t-il suivant notre hypothèse, et cette première composition fut-elle aussi son premier jet? D'autre part, un seul artiste donna-t-il les dessins de ces panneaux, ou bien doit-on penser à la participation de plusieurs coopérateurs? Questions diverses que j'abandonne à de plus habiles. Nous n'aborderons point, en cet endroit, l'étude de la décoration des clôtures; l'occasion se représentera plus loin, lorsque nous traiterons de l'ornementation en général. Cependant, il est, dans l'étude de leur composition, un dernier point que l'on doit signaler au lecteur : je veux parler de certaine disposition et de certains ornements dont on ne connaît nul analogue parmi les monuments antiques; ces dispositions et ces éléments peuvent être considérés comme le début, les essais ou les tâtonnements d'un art encore dans l'enfance, mais qui montre déjà un commencement d'originalité.

Les considérations dans lesquelles je viens d'entrer ont servi à établir un fait capital : la constitution décorative de ces clôtures accuse, avec évidence, deux dispositions particulières, et, conséquemment, la vraisemblance de deux ordres d'idées, — d'abord, celles qui procèdent de l'antique, puis celles où l'artiste semble avoir voulu être lui-même; en d'autres termes : une imitation des clôtures romaines et l'introduction d'un système de dispositions et d'ornements entièrement nouveaux. Cette constatation nous conduit à une investigation plus étendue et plus approfondie. — Sans aucun doute, l'examen de ces clôtures révèle les conséquences des voyages de Charles et la preuve, peut-être, du concours d'artistes italiens ou orientaux, puisqu'on y découvre, d'une part, l'influence des traditions romaines, et, de l'autre, comme une espèce de commencement de l'ornementation du moyen âge; c'est-à-dire que, si l'on reconnaît la disposition des clôtures antiques, on y aperçoit aussi le début d'un style de décor qui semble offrir quelque analogie avec les monuments de Ravenne, et, plus particulièrement, avec ceux du Frioul. Et ainsi se manifesteraient, par la combinaison dans un seul édifice, et les voyages de Charles et son goût prononcé pour les œuvres de l'art; car, on en pourrait conclure qu'instinctivement ému de leur effet, il en aurait apprécié la valeur, et que, de retour en son pays, cette impression l'aurait même porté à en faire l'application aux édifices que sa munificence et sa libéralité se plurent à construire. Ce fait ressortira, plus évident encore, lorsqu'on aura lu la description de l'église de Notre-Dame, et celle, non moins importante, de ses inappréciables clôtures.

Après la division de ces clôtures en panneaux, l'artiste dut vraisemblablement s'occuper

Digitized by Google

de la composition destinée à en remplir le champ et à lui servir de décor. Le résultat de l'investigation sur ce point tendrait à faire croire que, bien que la donnée générale paraisse reposer sur le système du losange avec ou sans croisillons, celle-ci fut encore disposée de plusieurs autres manières. Mais, parlons d'abord des membres et des éléments qui servent de séparation ou de cadres à ces dispositions décoratives. Ils sont au nombre de deux : des *pilastres* surmontés d'une espèce de corniche avec ou sans frise, et un *encadrement* orné à motif continu, dans lequel on plaça, ou les moulures de chaque panneau ou un autre ornement agencé entre ceux-ci. Rien n'est curieux à étudier comme les pilastres surmontés de leurs sortes de frise et de corniche. C'est bien l'un des plus intéressants exemples de déformation qu'éprouva l'architecture romaine. Tout y est dénaturé et manifeste l'ignorance de l'artiste qui ne tient plus compte d'aucune règle; la théorie, avec ses lois, sont manifestement enfreintes; aussi, l'ensemble de l'œuvre prouve-t-il que, s'il se trouvait encore des compositeurs et des ornemanistes, il n'y avait plus de théoriciens. En effet, les travaux de cette époque révèlent des combinaisons étranges qui outragent audacieusement les règles et qui prouvent que, bien que les monuments romains subsistassent encore, la théorie, son enseignement et ses pratiques étaient presque entièrement perdus. Telle avait été la conséquence des invasions barbares et de la chute de Rome. Pour satisfaire aux besoins, le constructeur et l'artiste produisaient toujours, mais l'un et l'autre travaillaient par routine; ils ignoraient la grammaire de leur art, et cette ignorance résultait, bien certainement, de plusieurs causes antérieures ou contemporaines : la décadence de l'empire, la dégénérescence de l'art, les commotions politiques, et, enfin, l'état de la société à cette date. On comprend, par ce peu de mots, de quel puissant intérêt sont aujourd'hui ces œuvres dont la conservation peut, seule, donner une idée des phases d'altération que subit l'*art romain*, et le lecteur comprendra aussi la valeur qu'elles possèdent de nous montrer comment l'*art du moyen âge* s'est établi : l'abâtardissement et la perte de la théorie de l'un donne, par les exigences du besoin qui crée, naissance immédiate à l'autre, lequel parcourra, à son tour et selon la loi commune, ses diverses périodes d'enfance, de virilité et de décrépitude. — Je reviens à l'analyse de ces membres, qui sont bien, à mon avis, l'un des plus précieux éléments de l'histoire de l'art, à nos pilastres, frise et corniches. Leur examen va nous fournir la preuve de cette perte, de cette ignorance et de cet oubli des règles. Comme aux beaux temps de l'antiquité, le pilastre se compose toujours de ses trois parties essentielles, la base, le fût et son chapiteau; mais, combien elles diffèrent de leurs prototypes! A l'exception du fût cannelé et garni de rudentures, qui est à peu près classique, quelles déformations n'avons-nous pas à signaler dans la constitution de la base, du chapiteau et du fût du second pilastre. Toutes ces altérations sont évidemment la conséquence des faits, et nous les dénonçons comme un exemple du savoir-faire des artistes carolingiens. Maintenant, la comparaison des chapiteaux avec ceux de la bonne époque donnera, suivant nous, la mesure de la science du modeleur ou de l'ornemaniste. Cependant, l'influence romaine persiste, et on l'y aperçoit encore, patente et traditionnelle; mais, le résultat a trahi le bon vouloir ou l'intention. L'évidence est là qui accuse l'incapacité de l'artiste; aussi, dans son impuissance, produit-il, par l'altération et l'arrangement, une espèce d'œuvre qui forme presque comme un art nouveau, mais dont l'origine revient toujours à celui dont il procède, c'est-à-dire à l'art antique. Je signale encore la composition des bases et surtout la traduction du chapi-

Digitized by Google

teau plus ou moins corinthien. Presque tous les membres s'y reconnaissent; mais, dans quel état d'interprétation et de disposition les voyons-nous? On a de la peine à comprendre comment, en face des nombreux exemples romains, les artistes ne se soient point aperçus de leur infidélité; et l'on se persuade difficilement qu'ils n'aient point fait de plus grands efforts pour se rapprocher des modèles; car, quelque incapable que l'on soit, il y a toujours un sens ou un sentiment qui avertit lorsqu'on copie aussi mal ou lorsqu'on s'écarte aussi radicalement, et, alors, pour peu qu'on ait de l'intelligence (ce que prouveraient quelques œuvres), et, alors, dis-je, on cherche, bien que d'une manière inhabile, à se rapprocher davantage du type. Il fallait donc que le sens ainsi que la pratique de l'art fussent descendus bien bas!... Mais, ici, se présente la grande question, le véritable problème. Les artistes qui firent les vantaux et les clôtures d'Aix, s'inspirèrent-ils des œuvres purement antiques, ou bien composèrent-ils d'après les travaux d'une époque déjà de décadence? On conçoit tout ce que l'une ou l'autre de ces deux sources peut et doit donner de résultats divers. Maintenant, ces clôtures ont-elles été exécutées à Aix ou sur quelque autre point du Nord, ou bien viennent-elles de l'Italie ou de Constantinople; régions très différentes en fait de monuments et dont le style particulier put diversement réagir sur l'esprit de ceux qui les ont produites; or, cette question nous paraît des plus capitales dans l'appréciation du caractère des œuvres dont nous avons entrepris l'analyse. — Après ce que l'on vient de lire, il nous semble inutile d'entrer dans de plus grands détails sur chacune des parties du pilastre, leur altération découlant des considérations et des causes que nous avons fait connaître (1). La plus simple comparaison des chapiteaux avec ceux de la grande époque romaine (je parle des œuvres exécutées avant le règne de Dioclétien), démontre qu'ils n'en offrent plus les proportions; quelques-unes de leurs parties constitutives manquent et les feuilles ont perdu leur élégance; je pousserai même plus loin en ajoutant qu'une distance énorme les sépare, sous le rapport du dessin et de l'exécution, des chapiteaux de Poitiers, de Jouarre, de Montmartre, de Reims, etc.; la tradition antique de leur composition reste bien, à très peu près, la même dans les parties essentielles; mais, il s'en faut qu'on y retrouve ce rapport d'harmonie et les formes, encore élégantes, qui distinguent ces derniers. Je ne crois pas nécessaire de m'étendre sur le faire ou leur exécution; la vue de nos planches traduira notre pensée et indiquera, beaucoup mieux qu'une description, quelle était, sur ce point, la condition ou l'état particulier de l'art à cette époque du règne de Charles. Pour notre part, nous considérons ces chapiteaux comme bien inférieurs à la plastique des têtes de lion qu'on voit sur les vantaux, et cette remarque nous suscite, on le pense bien, de nouvelles conjectures au sujet de l'origine des œuvres qui constituèrent la chapelle d'Aix. Cette diversité dans l'art et cette dissemblance sous le rapport de la composition, du dessin et du modelé nous semblent, parfois, de nature à faire naître bien des hypothèses, et la pensée qu'une telle étrangeté n'a pu se produire sans cause, sur un même point et à une époque contemporaine, vient alors se présenter à notre esprit; on ne s'expliquerait, toutefois, ce fait, qu'en admettant : ou que des artistes, de talent inégal, ont pu être chargés séparément, l'un, des vantaux, et l'autre, des

(1) Des pilastres, d'une composition analogue, se remarquent encore sur les sarcophages latins et sur des diptyques contemporains ou antérieurs, on en voit aussi sur le célèbre disque de l'empereur Théodose, et il n'est pas jusqu'aux décorations des miniatures carolingiennes qui n'en offrent d'à peu près semblables.

Digitized by Google

géométrie ; ils empruntent exclusivement leurs formes à l'art du dessin figuratif ou de composition. Cependant, sous un certain point de vue, ce sont bien encore des emprunts faits à un art antérieur; mais, soit inhabileté, soit intention, l'artiste, qui les composa, leur a donné un caractère tel qu'on les prendrait presque pour des créations originales. Considérés dans leur ensemble, tout accuse des compositions étrangères et insolites dont on ne voit guère d'analogues qu'aux œuvres des époques mérovingienne et carolingienne. J'entends parler ici de ces figures à formes lourdes et sans goût qui dénotent un état de civilisation dans l'enfance ou peu avancée, et ces motifs sont précisément ceux qui, par leur nature, leurs dispositions et leur agencement, nous semblent les plus caractéristiques; aussi, peut-on les considérer comme autant de notions ou de matériaux qui viendront, un jour, prendre une place importante, lorsqu'on entreprendra l'histoire, aussi curieuse que variée, de l'ornement et de la décoration. — Par une singularité, à coup sûr bien digne de remarque, aucune des figures introduites dans les clôtures, ne se voient parmi celles des vantaux, et cette condition, qui augmente, pour notre étude, le nombre des motifs, nous prive, par l'absence de comparaisons, d'un renseignement précieux : celui de savoir si ces monuments datent de la même époque et s'ils sont d'un même artiste. Quoi qu'il en soit, mais afin de fixer un point qui aiderait, peut-être, à l'éclaircir, nous constaterons que les uns et les autres renferment également de nombreux éléments romains, bien qu'aux vantaux l'emploi de ces derniers y soit plus considérable; puis, nous ajouterons que le faire de telles parties de ces clôtures offre une certaine similitude d'exécution. Voilà, pour les rapprochements; le reste, s'en écarte. Quant aux ornements proprement dits, c'est-à-dire à ceux dont les motifs semblent originaux, nous pensons en avoir reconnu d'analogues sur les diptyques ou dans les miniatures, et nous inclinerions même à croire qu'ils se rattachent, peut-être, à ceux de la chapelle ou oratoire, à Cividal. — En dehors de celles des figures qui paraissent procéder plus directement de l'art romain, on compte six motifs auxquels j'appliquerai volontiers la qualification d'*originaux*, quoique leur constitution puisse donner lieu à maint rapprochement. Ce sont, d'abord, une espèce de couronne, (clôture à vantail); puis, des fleurs ou des roses à cinq lobes ou feuilles; puis, une sorte de palmette, employée comme ornement continu et qui semble, par altération, dérivée de l'antique ; puis, encore, un motif, composé de deux parties affrontées de rinceaux se réunissant pour former comme une sorte de lyre ; enfin, certaines combinaisons de cercles à des croisillons ou à des carrés diagonaux, et, définitivement, un dessin cruciforme que nous croyons avoir vu, comme décoration, sur des tissus, soit à l'état d'étoffe ou figuré. Telle est l'analyse de ces ornements dont il faut que nous abordions maintenant le chapitre du faire ou de la plastique.

L'histoire de la plastique carolingienne est encore une de ces études que l'avenir, seul, permettra d'entreprendre, si tant est même qu'on puisse l'accomplir, un jour; car, après les pertes de tout genre que le temps et les hommes ont si désastreusement consommées, il ne nous reste guère d'éléments pour pouvoir la produire. En l'état actuel des choses, ce ne sont pas les quelques chapiteaux ou frises, une statuette, de rares diptyques, de plus rares figures, certaines armes ou des objets religieux, plus les produits de la numismatique, qui suffiraient pour nous rendre compte de ses différentes phases; d'ailleurs et préalablement, y eut-il, à cette époque, de nombreux monuments en plastique de grande proportion? Pour ma part, j'en doute fort; je crois même qu'en réunissant les œuvres ou les débris

Digitized by Google

échappés au naufrage, je crois même, dis-je, qu'on ne parviendrait encore qu'à en avoir une idée bien incomplète. Tout nous porte donc à conclure que cette histoire ne se pourra faire que lentement et grâce à l'exhumation, à la révélation des monuments qui s'y rattachent ; aussi, engageons-nous nos lecteurs à ne laisser ignorer aucun des documents qui viendraient à surgir, et dont le moindre mérite serait, à coup sûr, de jeter la lumière sur l'une des plus attrayantes questions de l'histoire de l'art. — En ce qui touche surtout l'exécution ou la plastique de ces ornements (car, nous parlerons ailleurs de celle des figures), on remarque une espèce de système ou de manière particulière de procéder, et cette manière, qui s'écarte complétement de celle des Romains, nous semble découler d'une cause : l'inhabileté ou l'impéritie des artistes. Pour un certain nombre d'éléments ou de formes, celle-ci consiste dans le simple rendu à l'aide du chanfrein ou de l'angle abattu. Sans aucun doute, l'on y voit encore des parties traitées, bien que d'une façon grossière, d'après le mode antique ; mais, la singularité de ce système, que nous retrouvons dans la sculpture des diptyques, devait tout naturellement exciter notre intérêt. Quelle fut la cause de cette adoption ? Résultait-elle uniquement de l'impuissance du sculpteur, ou bien provenait-elle de l'emploi d'autres outils de pratique ? J'inclinerais plutôt vers la première de ces deux causes ; car, l'examen démontre que l'artiste s'écarte, pour le rendu, de l'ancien système de modelage. Il faut croire que, peu à peu, les traditions et l'habileté de main se perdirent, et qu'un jour, le praticien ou le modeleur en arriva, pour certaines formes, à ne savoir les exécuter qu'à l'aide des angles abattus, ou, en d'autres termes, qu'au moyen de surfaces taillées en chanfrein. Tel fut le mode dont on se servit pour rendre certains ornements et feuilles. — Mais il est, dans la constitution décorative de ces clôtures, un fait qui peut provoquer l'étonnement : c'est l'absence de toute figure ou de parties quelconques de représentations animées, condition qui les distingue des vantaux où se trouvent des têtes de lion. L'absence de ces figures et celle des compositions à personnages sur une œuvre d'architecture ecclésiastique, où elles étaient déjà répandues, nous paraît assez significative pour que nous dussions en rechercher la cause ; car, à Rome, on les introduisait, dès lors, non-seulement dans les mosaïques des basiliques, mais on les appliquait aussi à la décoration des meubles, des ustensiles, etc., et, tout naturellement, cette absence, sur un monument, commandé par Charlemagne, l'ami et l'imitateur des papes Adrien Ier et Léon III, cette absence, dis-je, paraît un fait bien étrange et qui provoque, à coup sûr, la surprise. En examinant bien la question, peut-être y trouverait-on deux causes plus ou moins plausibles : l'influence de la simplicité romaine dans la composition des clôtures (1) et l'action des idées iconoclastes. Sous le premier rapport, les rares exemples de clôtures, qui nous restent de l'antiquité ou des bas-temps, font voir combien elles étaient simples, et, quant au second, personne n'ignore que Charles partagea un peu, mais dans un sens plus restreint, les idées émises à Constantinople : « Les livres carolins, attribués à ce prince et dont Alcuin est peut-être l'auteur, sont dirigés contre l'adoration matérielle des images ; l'empereur paraît adopter quelques-uns des principes des iconoclastes dans un sens limité. Fils des forêts, il s'était élevé dans l'idée d'un culte sans images, et celui qui avait abattu, en Saxe, l'immense idole d'Irmensul, avait quelque répugnance pour ces saints et

(1) Voir les clôtures que nous avons mentionnées plus haut (pages 9 et 10), celles de la basilique de Saint-Clément à Rome, etc.

Digitized by Google

clôtures; ou qu'un laps de temps s'étant écoulé entre leur exécution, l'art avait changé; ou, enfin, que clôtures et vantaux, provenant de source différente, ils soient l'œuvre de deux artistes plus ou moins versés dans leur art et traduisant ainsi plus ou moins fidèlement les formes classiques; à moins, cependant, qu'on n'accepte cette dernière hypothèse, que nous avons déjà produite et qui revient dans les moments de doute : la vraisemblance d'exécution loin du lieu où ils se trouvent et sur des points divers; et ainsi s'expliquerait, par la diversité des talents, des lieux, des modèles et des idées en matière d'art et d'exécution, cette dissemblance que l'on remarque entre le caractère des vantaux et celui des clôtures; mais, encore une fois, ce sujet est bien certainement l'une de ces mystérieuses énigmes qui attendra, longtemps encore, son Œdipe pour l'expliquer. — Quelques-unes des remarques que nous venons de faire, au sujet des pilastres, vont se représenter, mais dans des proportions beaucoup plus restreintes, à l'égard de l'espèce de frise, parce qu'elles ne porteront que sur un seul motif, répété sur tout le développement de la clôture. Sans aucun doute, la source ou le prototype de ce motif doit encore être cherché dans l'art romain où nous connaissons un ornement d'une grande analogie, et nous nous tromperions fort s'il ne dérivait de ces gracieux rinceaux dont les artistes de Rome firent un assez fréquent emploi. On y retrouve, en effet, les mêmes parties; toutefois, l'artiste qui l'emprunta le traduisit à sa façon, c'est-à-dire qu'il le combina non-seulement à d'autres éléments, mais qu'il le disposa aussi de manière à lui faire produire un autre motif; car, de continu qu'on l'avait jusqu'alors agencé, il l'établit à l'état d'isolement afin de constituer une composition, originale sans doute, mais dont l'effet ne saurait entrer en ligne de comparaison avec son prototype, le rinceau romain. Que dire actuellement de l'exécution plastique de la frise et de ces chapiteaux ? Qu'elle nous paraît certes bien inférieure à la sculpture des chapiteaux de Montmartre, de Poitiers, de Jouarre, de Cividal, etc., où les artistes surent encore rester dans des données qui se rapprochent de l'antique, tandis qu'ici, composition, dessin, modelé, bien que procédant de cette même source, se voient si grossièrement, si barbarement traduits ! — Au-dessus de cette espèce de frise, se trouve comme une sorte de corniche; nous en parlerons plus loin lorsque nous ferons une étude d'ensemble de toutes celles qui surmontent les quatre clôtures.

Cet examen donné aux principaux éléments des compositions qui semblent dériver de l'ancienne Rome, nous allons poursuivre notre analyse en abordant, plus spécialement, le système de décor dont on remplit les panneaux. — Considérées dans leur ensemble, ces compositions reposent, pour la plupart, sur l'agencement plus ou moins heureusement combiné de quelques figures géométriques : celles du losange et des croisillons; mais, tout porterait à admettre que l'auteur de ces clôtures put fort bien en avoir pris l'idée sur des monuments antiques ou sur ceux de la décadence, faits à leur image; car, à l'exception d'un seul motif de panneau et à part les dessins d'ornements, c'est, à très-peu près, la même donnée générale ou le même mode de composition décorative. L'application de ces figures à des destinations analogues, semble avoir été fréquente à l'époque de la puissance de Rome ou pendant le Bas-Empire, et les monuments où elles se trouvent étaient vraisemblablement encore assez nombreux pour qu'elles aient pu frapper les artistes de Charles au point de les leur faire adopter. Du reste, on les voit à Pompeï et dans d'autres œuvres romaines (1); plus tard, elles apparaissent sur le piédestal de

(1) Winckelmann, Histoire de l'Art chez les Anciens; Tome II, planche 19.

Digitized by Google

l'obélisque relevé, par Théodose, à Constantinople, et même ailleurs (1); plus tard encore, mais à une époque non éloignée de Charlemagne, on les retrouve sur la face extérieure de l'un des parapets du pont reconstruit par Narsès, aux environs de Rome (2); enfin, nous les remarquons aussi dans la décoration des clôtures figurées sur les diptyques consulaires qui représentent les courses du cirque ou de l'hippodrome (3). On en pourrait citer bien d'autres exemples, mais ceux-ci suffisent, je pense, comme preuves (4). La constatation de cette vulgarité d'emploi nous porte donc à croire qu'un système, si généralement usité pendant de longs siècles et traduit sur tant d'œuvres si répandues alors, dut tout naturellement être préféré, comme mode de décoration, pour les clôtures d'Aix, et l'on conçoit ainsi que la pensée nous soit venue d'en rattacher l'origine à ces divers types, puisque cette induction semble dévoiler ou confirmer la source où tout cet art de Charlemagne paraît avoir pris naissance. De tels rapprochements, de telles constatations suffisent, ce nous semble, pour établir ce fait capital, mais auquel manquent toujours, pour le fixer, deux notions qui sont précisément les plus importantes et la clef de toute cette énigme : quels furent les artistes qui exécutèrent les monuments d'Aix, et ceux-ci sont-ils les auteurs, les introducteurs des nouveautés, comme dispositions et ornements, que l'on y remarque? Questions, certainement capitales; car, il y a, là, tout un monde de conjectures au sujet d'un art nouveau et qu'on ne sait à qui attribuer. En présence de semblables incertitudes, bornons-nous à la constatation, et faisons observer qu'aux VIIIe et IXe siècles, on concevait encore les œuvres de l'art sous l'influence des idées de la Rome païenne.

Passons à l'étude détaillée des panneaux et voyons en quoi consiste le mode de décor appliqué par les artistes. A proprement parler et bien que la donnée générale paraisse reposer sur la combinaison du losange avec les croisillons, on pourrait cependant admettre que le dessin de chacune des quatre compositions lui est spécialement distinct. En effet, on y trouve quatre motifs particuliers de panneaux, tenant plus ou moins les uns aux autres et auxquels il faut en adjoindre un cinquième dont la disposition, particulièrement singulière, tranche assez étrangement au milieu de compositions, fondées, calculées sur l'agencement de figures, à très-peu près, analogues. La composition à pilastres cannelés offre, dans son ensemble, un motif qui se rapproche beaucoup des dispositions classiques; mais, elle s'en écarte déjà par l'introduction du cadre et par celle des octogones qui l'entourent; cependant, telle qu'elle est, on peut, à la rigueur, l'admettre comme exhalant encore un certain parfum d'antiquité romaine. Là, se voient seulement des losanges, des octogones et des croisillons. Mais, à partir de la composition suivante, celle où l'on introduisit cette espèce de frise, dès celle-là, l'influence cesse; l'artiste semble avoir voulu essayer ses propres forces et avoir prétendu montrer ce qu'il pouvait déjà en fait de composition décorative. Quoique sa combinaison principale

(1) SEROUX D'AGINCOURT, Histoire de l'Art, etc.; *Sculpture*, Pl. X. — Voy. aussi, même ouvrage : *Sculpture*, Pl. VIII, fig. 22, et, *Peinture*, Pl. VII, fig. 10 et 11.

(2) BOUNET DE PUESLE, Grèce moderne, de l'*Univers pittoresque, publ. par Didot frères*. Voir, dans l'Atlas que nous avons composé pour cet ouvrage, la planche représentant la vue ainsi que les détails de sculpture de ce pont. — Voy. aussi, l'ouvrage de D'AGINCOURT.

(3) GORI, *Thesaurus diptychorum*; — SEROUX D'AGINCOURT, ouvrage cité, *Sculpture*; et les autres livres, très-connus, sur les diptyques.

(4) Du reste, l'emploi de ce système de losange et de croisillon, appliqué ou non à la composition des clôtures, se continua même assez tard. On le remarque sur l'un des vantaux de l'église de Saint-Marc, à Venise (*Revue de l'Architecture*); — dans quelques monuments de l'époque dite romane (BLAVIGNAC, *Architecture sacrée dans les diocèses de Genève, Lausanne et Sion*); — aux clôtures (*cancelli*) de la Chapelle Palatine, à Palermo, et dans d'autres constructions.

Digitized by Google

repose encore sur le même principe, l'agencement du pilastre comme séparateur des panneaux, on ne peut méconnaître que leur constitution ou leur décoration ne s'éloigne complétement de la précédente. Deux larges chevrons affrontés ou contrariés étendent leurs bras aux angles, laissant ainsi de larges espaces où son goût disposa, mais selon des idées qui semblent nouvelles, des carrés, des croisillons, des espèces de croix patées, etc.; je signale surtout, comme singularités, les profils ainsi que les moulures des pilastres et des chevrons. Voilà, pour le début, une série de nouveautés déjà bien caractéristiques! Mais, que sont-elles à côté des innovations qui nous attendent et dont nous devons présentement rendre compte. La première et la plus capitale apparaît, sans aucun doute, dans la transformation elle-même du mode de séparation des panneaux, c'est-à-dire dans la substitution d'une sorte de grand encadrement, subdivisé en plusieurs sections, au système, adopté jusqu'ici, des pilastres imités de l'antique. Parvenu à cette partie de notre examen, la condition tranchée et si complétement différente du système précédent ramène, avec plus de force, notre continuelle hypothèse de la coopération de deux artistes, ce qu'accuserait, peut-être aussi, le faire ou l'exécution, qui nous semble modifiée dans le dessin et le modelé. On nous accordera, je l'espère, la différence, radicalement tranchée, entre les deux dessins : l'un, établi sur l'emploi des pilastres comme séparation des compartiments; l'autre, calculé, combiné sur la disposition d'un large encadrement, dans lequel s'établissent, pour chaque panneau, d'autres encadrements; disposition qui paraîtrait le résultat d'une autre idée, d'un autre parti pris. Or, s'il est permis d'admettre qu'il y eût calcul et combinaison de la part de l'artiste, pourquoi alors deux ordres d'idées dans la disposition, et pourquoi aussi des compositions dont les motifs, comme dessin ou symétrie, ne se rapprochent et ne se balancent pas? Faut-il y voir, dès ce moment, le point de départ de l'art du moyen âge qui tint souvent fort peu compte des lois et des règles de cette symétrie, bases du canon antique, et peut-on ou doit-on supposer que le même artiste composa, à la même époque, tous les cartons de ces clôtures? On comprend que, sur un terrain aussi vague, je ne sache trouver de réponse et que je m'abstienne dans la crainte de faire fausse route. Quoi qu'il en soit, et bien que nous ne puissions le résoudre, il n'en était pas moins indispensable de constater ce fait. La question sur laquelle je viens d'appeler l'attention du lecteur est, très-certainement, l'une des plus graves dans l'étude de ces clôtures et celle aussi qui suscite les plus grands embarras. Poursuivons, néanmoins. Je passe à l'examen de celle des compositions où l'on a ménagé une ouverture. Dès le premier coup d'œil, la vue de cette clôture révèle, de même que la quatrième (planche à six figures), une particularité nouvelle et des plus caractéristiques. L'on a signalé, plus haut, l'unité des motifs de composition pour chaque clôture mais, suivant, en cela peut-être, une pratique romaine, l'artiste aurait, sur les premières, répété fidèlement le dessin dans chaque panneau, tandis qu'aux deux autres, il en aurait complétement modifié la disposition générale, ce qui constitue, dès lors, une infraction notable aux règles de la symétrie, et donne, pour l'histoire et l'étude de l'art, un document du plus haut intérêt. Maintenant, l'ordre chronologique de conception fut-il bien, celui que nous avons adopté? Nous l'ignorons. En l'absence de certitudes, que l'on nous permette donc l'adoption d'un ordre quelconque d'examen, surtout lorsque cet ordre semble naître de lui-même, soit par le simple rapprochement, soit par la seule disposition, suivant un ordre que j'appellerai méthodique ou d'induction, des quatre planches représentant ces clôtures. Cet ordre admis, l'ensemble de nos clôtures présente aussitôt deux

Digitized by Google

groupes ou catégories distinctes, parmi lesquels on aperçoit certains rapports entre les motifs, bien que leur physionomie générale paraisse assez radicalement opposée. C'est ainsi que la composition en losanges croisillonnés de la clôture à pilastres ornés de cannelures offre une certaine corrélation de dessin avec la clôture à vantail, et c'est aussi par une même cause de ressemblance que le fond de deux panneaux de la clôture à six figures pourrait correspondre avec la composition du motif à chevrons contrariés; le carré diagonal, à l'exception de la figure décurative, constitue, en grande partie, le fond de l'un et de l'autre motif. — Dans les questions difficiles, s'il est donné à l'investigateur de chercher et d'offrir avec timidité des rapprochements, qui, peut-être, ne sont point ceux de l'auteur, mais bien plutôt le produit du hasard ou de son imagination, à plus forte raison doit-on lui permettre, lorsque ces rapprochements fournissent, comme ici, quelques points de vraisemblance, de les communiquer au lecteur et de les lui découvrir. En archéologie, de même qu'en d'autres sciences, nous pensons qu'il y a lieu, quand les éléments manquent, d'en appeler non-seulement aux plus petites choses, mais qu'il faut aussi les disséquer, les analyser et les forcer, pour ainsi dire, à parler elles-mêmes afin de pouvoir produire, sinon une certitude, du moins telle hypothèse plus ou moins plausible que chacun est encore libre d'admettre ou de récuser. Que l'on veuille donc bien nous pardonner tout ce que ces notices renferment de conjectures, plus ou moins malheureuses, en faveur de l'intention, toujours bonne, loyale et sincère qui nous les fit choisir.

L'ordre adopté dans cette étude nous conduit présentement à l'examen des espèces de corniches qui couronnent ces clôtures. On peut aussi les diviser en deux groupes : d'abord, celui des compositions dont les éléments se rapprochent le plus de l'art antique, c'est-à-dire des clôtures garnies de pilastres, et, ensuite, celui dont les divers panneaux sont enfermés dans un encadrement à motif continu. Au premier groupe, le profil de ces corniches offre une certaine ressemblance avec des analogues se trouvant dans l'église de Saint-Vital, à Ravenne, mais, plus particulièrement, avec les *cancelli* de la basilique de Saint-Clément, à Rome. Les deux autres, qui accusent une dissemblance tranchée avec ceux-ci, me paraissent prendre leur origine dans les formes usitées à cette époque, mais procéder plus spécialement des constructions de Rome, de Ravenne et de Constantinople. Leur étrange singularité nous semble résulter surtout de l'emploi de gorges un peu profondes, ce qui leur donne une accentuation destinée à produire des jeux assez vifs d'ombre et de lumière; c'est là, du moins, un parti qui paraît comme pris avec intention. Lorsque nous étudierons les édifices de Ravenne ou de Constantinople, l'occasion se représentera pour indiquer maints rapprochements curieux; nous n'en dirons donc pas davantage en cet endroit.

Je ne saurais, toutefois, clore ce qui a trait à cette partie de notre travail sans émettre, au moins, quelques mots du caractère propre aux profils de ces clôtures. Comme tout ce que nous avons examiné, les moulures participent de cette infraction à la règle antique; puisque, éléments, formes, proportions et dispositions, tout est, en grande partie, changé. Plusieurs de ces profils sont vagues et indécis; d'autres sont mous et ronds; enfin, l'on n'y voit plus de netteté et l'on n'y retrouve presque plus rien d'aussi vif et d'aussi arrêté que dans les œuvres romaines; en un mot, partout apparaît l'impuissance de l'artiste, impuissance que nous attribuons particulièrement à cette cause : qu'ayant perdu la juste notion du beau, il reproduit machinalement ce qu'il a vu et sans s'inquiéter du résultat. Ainsi, dans ces profils, l'on aperçoit

Digitized by Google

bien encore l'origine ou l'influence d'un modèle antique que l'on a voulu imiter; mais, tout y dénote, par le résultat produit, qu'ignorant les règles ou qu'ayant perdu le sentiment, il a donné naissance à une œuvre certainement fort inférieure.

Jusqu'ici, nous ne nous sommes occupés que des formes générales, données à la composition de ces clôtures; il nous faut maintenant aborder la question relative au décor. Quoique nous ayons déjà parlé des chapiteaux et de la frise dont la nature se rapporte, par leurs formes et par leur caractère, à l'art romain, en les rattachant, comme groupement, au pilastre et à la corniche afin de traiter alors de tout ce qui se reliait à une même pensée d'ensemble, nous allons présentement entamer le chapitre de l'ornementation, chapitre curieux et qui accuse plus spécialement l'œuvre du moyen âge. C'est donc à cet examen que nous consacrerons les lignes suivantes. — En raison même du nombre des clôtures et de ses éléments de décor, qui sont considérables, cette question de l'ornementation est ici beaucoup plus marquée, plus complexe et plus importante qu'aux vantaux où cette part fut évidemment restreinte. — Sous le rapport de l'art du dessin et comme page ou chapitre de l'histoire de l'ornement, ces clôtures fournissent des notions du plus haut intérêt; car, elles ont été produites à une *époque* dite *d'origine*, et les œuvres de ces époques deviennent, pour l'investigateur, tout autant de matériaux propres à combler des lacunes et à permettre, par le rapprochement avec des analogues, maîte élucidation qu'on ne pourrait, sans elles, faire certainement surgir. — Eu égard au rôle et à l'importance que prend ici l'ornementation carolingienne, il nous paraît nécessaire d'entrer dans quelques détails et de donner aussi quelques développements qui serviront de point de départ à des recherches plus sérieuses et plus considérables que d'autres, plus habiles, entreprendront, un jour. Afin de rendre notre opinion plus claire et plus intelligible, que l'on nous permette de nous replacer, un instant, sur le terrain de l'histoire, appelant, à notre aide et comme lumière, l'élucidation que les faits contemporains pourraient fournir. Pour qui connaît l'histoire de Charlemagne, tout prouve qu'il y eut, vers une époque de son règne, un mouvement très-prononcé de retour aux œuvres de l'antiquité. Plusieurs causes l'avaient fait naître : les événements qui conduisirent ce prince en Italie, mais surtout la rencontre du célèbre Alcuin. Au contact de ce savant, Charles reçut une initiation qui lui fit goûter les beautés de la littérature antique, et, de cette initiation, découla la série des actes qui firent du prince l'un de ces génies dont l'intelligence embrasse toutes les branches de l'administration d'un royaume. Dès ce moment, la science devint, en ses jours de repos, l'objet de ses plus chères délices. Il fit venir, de toutes parts, les savants les plus instruits, et s'éclaira de leurs conseils. Par leurs avis, les monastères, qui s'occupaient déjà de travaux intellectuels, reçurent une direction plus forte; les lieux consacrés à l'enseignement furent beaucoup plus nombreux; enfin, épris de cette passion qu'on ne saurait trop applaudir, Charles fonda sa mémorable *École du Palais*. Là, entouré des hommes d'élite qu'il avait su réunir, le prince se livrait avec bonheur aux questions littéraires, et cette passion le captiva même à ce point que, dans son enthousiasme, il voulut faire revivre artificiellement des siècles et des époques dont il s'était si chaleureusement épris. Dans le but de traduire, aussi près que possible, cette pensée ou ce désir de l'imitation, Charles donna, à chacun des membres qui composaient son école, des noms choisis parmi les plus célèbres et les plus significatifs de l'antiquité, et, dès lors, ces réunions devinrent tout autant de colloques où chaque personnage indiquait, désignait, par son surnom, la spécialité

Digitized by Google

de son talent ou celle de son genre particulier d'étude. On comprend tout ce qu'un tel centre d'action dut produire; l'histoire est là pour l'apprendre. Mais, jusqu'ici, nous nous sommes bornés à la constatation des résultats littéraires, et tout me porte à penser qu'elle en produisit d'autres. Ainsi, je crois que cette célèbre école dut étendre encore son action ou son influence à la pratique et au progrès des sciences et de l'art. Il nous semblerait étrange qu'une réunion, composée d'hommes aussi instruits, se soit exclusivement renfermée dans la seule étude des textes, et qu'elle ait négligé de porter ses vues ou ses investigations sur le terrain des beaux arts. Il est même vraisemblable que ce goût des œuvres de l'ancienne littérature dut, comme conséquence, appeler aussi leur attention sur les monuments de l'art antique dont l'Europe possédait encore d'assez nombreux exemples; et cette induction trouverait presque sa preuve dans les notions suivantes : Eginhard voulut pousser si loin ses études sur le livre de Vitruve, qu'il fit faire de petits modèles afin de comprendre mieux les membres qui constituent l'architecture; de son côté, Théodulfe devait être déjà versé dans la connaissance des œuvres de l'art pour avoir su apprécier et décrire avec tant de détails les beaux vases, sans doute romains, qu'on lui offrit, pendant ses inspections de *missus*, afin de le corrompre et pour en obtenir quittance de dol, de violences ou d'impunité. Mais, il y a plus : l'art, dans le royaume de Charles, était, avant l'arrivée d'Alcuin, dans un état de décadence et de barbarie. A dater du jour de leur réunion, cet état cesse; des constructions surgirent de toutes parts. Alcuin conseilla encore les travaux de la calligraphie que le prince ordonne et encourage. Par cet ordre, les monastères deviennent tout autant d'ateliers artistiques d'où sortent, des *scriptoria*, les plus beaux manuscrits; la volonté de Charles avait opéré ce miracle. A l'écriture des temps mérovingiens, succédait la grave et majestueuse onciale, imitée de Rome. Mais, là, ne se bornèrent vraisemblablement pas les volontés du prince : il voulut, peut-être, que ces manuscrits fussent à la fois et des livres utiles et des monuments de l'art; et, dès lors, la beauté calligraphique ne suffit plus : on les orna. Cette addition décorative, comme tout ce qui eut lieu alors, nous semble découler de cette hypothèse d'injonction dont nous nous permettons d'attribuer l'initiative à Charles, et cette constatation équivaudrait, selon nous, à une espèce de preuve que l'École du Palais s'occupa non-seulement de sciences et de littérature, mais qu'elle s'intéressa aussi aux questions artistiques. — Dans le cas où, par un grand bonheur, notre hypothèse traduirait ici les faits qui se passèrent, on comprend qu'il deviendrait plus facile d'entrevoir quelles furent les conséquences de cette adoption du décor; car, l'on constaterait, dès ce moment, son introduction aux choses diverses sur lesquelles on put l'appliquer, soit dans les œuvres d'une nature faible, soit dans les travaux d'une constitution plus durable, je veux dire : l'application, désormais acquise, de l'ornementation aux grands comme aux petits ouvrages, et cette notion permettrait de conclure que ce mode ou que ce système fut dès lors adapté non-seulement aux manuscrits, mais encore aux œuvres de l'architecture comme aussi aux objets beaucoup plus fragiles, tels que meubles, armes, tissus, etc. Or, s'il est dans la condition des choses que la décoration puisse s'appliquer aussi bien, mais dans des proportions données ou relatives, à la petite qu'à la grande pièce, il est également fort vraisemblable d'admettre que, par suite de l'unité de l'art et par suite encore du courant des idées, des influences, du goût et des besoins à une même époque, que l'on doive, dis-je, retrouver, sur ces diverses œuvres, des ornements dont les formes, les figures, les dispositions et les

Digitized by Google

motifs offriront entre eux, sinon une ressemblance complète, du moins une similitude assez marquée; puisque, conçus souvent dans les mêmes idées, puisés aux mêmes sources et placés pour répondre à des intentions presque semblables, les artistes compositeurs durent, en ces temps d'enfance et de pauvreté intellectuelle, reproduire bien des fois les mêmes types ou faire emploi des mêmes motifs; et ces analogies, que l'on retrouve simultanément dans les ornements des manuscrits, dans ceux de l'architecture, dans les dessins de tissus, d'armes, d'ustensiles, etc., nous paraissent tout autant de traits de lumière ou de clefs qui permettront d'entrer, un jour, dans le domaine de la certitude. Nous venons d'effleurer ici l'un des plus curieux points de l'histoire de l'ornement. — Pour entrevoir l'origine de l'ornementation carolingienne, j'ai supposé que, par son instigation, Charles avait pu provoquer le décor des manuscrits exécutés dans les monastères. Maintenant, il s'agit d'en connaître la nature. Celle-ci se présente à l'investigateur sous deux formes distinctes : d'abord, comme compositions représentant des scènes à personnages et relatives au texte où elles se trouvent; puis, comme système ou mode spécial de décor de quelques parties des pages, soit un encadrement ou des lettres ornées. Nous ne parlerons que de la deuxième application. Lorsque les calligraphes carolingiens introduisirent les ornements qui forment les bordures de leurs manuscrits, où en puisèrent-ils les modèles? Continuèrent-ils l'emploi de motifs antérieurs? Si l'on en peut juger par les manuscrits qui nous restent, nous répondrons par la négative, puisque, éléments et formes, tout me paraît fort dissemblable. Selon nous, il est assez naturel d'admettre que les moines calligraphes furent, plus ou moins, des artistes, et que, comme les architectes, les sculpteurs, etc., ceux-ci durent suivre le mouvement qui s'opérait dans l'art, c'est-à-dire participer aux réformes et à l'introduction des idées que Charles se plaisait à répandre en son pays. Pour eux encore, il est vraisemblable qu'il y eut action des événements sur leur manière de voir et de faire, et, dès lors, rien ne s'opposerait à ce que les grands faits du règne de ce prince n'aient fortement réagi sur leurs œuvres. Peut-on supposer que l'adoption de l'architecture antique et de son ornementation n'ait eu, sur eux, aucune influence; est-il admissible que les relations suivies entre la cour d'Aix et celle de Constantinople n'aient point introduit des idées nouvelles, provoquées surtout par la réception d'objets couverts d'ornements; nierons-nous que les présents d'Haroun-al-Raschid arrivèrent dans le palais de Charles et n'exercèrent sur la civilisation aucun empire? enfin, à qui persuadera-t-on que ces tissus (1) et ces produits divers, que l'Occident recevait par la voie du commerce, se répandirent dans les masses sans y porter des traces plus ou moins profondes. A nos yeux, tous ces événements eurent une certaine influence, et les notions qu'ils purent faire passer dans le domaine du monde et des arts durent modifier, en bien des choses, un grand nombre de créations, jusqu'alors conçues dans d'autres idées. Or, et pour en revenir à nos ornements de manuscrits, nous dirons que, bien que l'art antique reçût, dans les œuvres de l'architecture et de la sculpture, une application plus générale et plus

(1) Les tissus, dont on faisait alors les vêtements religieux et civils, étaient très-répandus dans les églises et les monastères, puisque nous les retrouvons, en tout ou partie, soit dans les trésors ou dans les cercueils. Par la forme, le nombre et la nature des motifs d'ornements qui les décore, ces étoffes ont dû exercer, ce nous semble, une certaine influence sur l'esprit du décorateur carolingien, et nous serions ainsi tout porté à conclure que la dispersion ou la vue de tels dessins permit d'étendre encore les ressources de l'ornemaniste, et lui suscita mille motifs particuliers qu'il se plut à répandre sur les œuvres de son époque.

Digitized by Google

immédiate, en ornementation proprement dite, c'est-à-dire dans la composition et l'agencement des parties qui constituent plus spécialement le décor et surtout celui des manuscrits, cette application paraît avoir été moins forte mais beaucoup plus sensiblement imprégnée d'éléments ou de formes puisés aux sources orientales, ce dont j'attribue volontiers l'origine aux causes que nous avons fait connaître; mais, ces derniers y sont souvent mélangés, confondus, combinés à des parties romaines, ou bien les radicaux antiques sont, eux-mêmes, dénaturés par l'effet d'une introduction ou d'une modification de la part de l'artiste. Nous en avons dit assez, je crois, pour indiquer, selon nos faibles moyens, comment put s'opérer le bizarre assemblage des formes que nous allons signaler dans l'ornementation des clôtures d'Aix; et, si le lecteur veut bien admettre nos hypothèses, il comprendra alors l'étrangeté qui va s'offrir lorsque nous indiquerons tels motifs dont on ne connaît nul analogue. Mais, posons d'abord ce fait : comme application aux œuvres de l'architecture, les ornements d'Aix offrent un très-grand intérêt; puisqu'ils donnent une idée de l'état de l'art du décorateur au VIIIe siècle, ainsi qu'une certaine connaissance du genre particulier de dessins ou de motifs adoptés pour les édifices; et cette notion fournit, par cela même, un document, aussi curieux que rare, sur la somme de goût que possédaient les carolingiens en matière de décoration architectonique. Or, cette remarque nous paraît, certes, de nature à démontrer tout ce que ces dessins contiennent de renseignements précieux à recueillir pour l'histoire de l'ornement, ou pour l'étude, non moins intéressante, de ses formes, de son caractère et de ses transformations. Nous rappellerons ici que, plus mobile que l'architecture, l'ornementation subit, à toutes les époques, des phases nombreuses que lui imprimèrent les événements, laissant ainsi à l'investigateur tout autant de traces, plus ou moins caractéristiques, qu'il y pourra trouver, un jour, s'il sait les découvrir.

Sous le rapport de l'art du dessin, et, plus encore, sous celui de l'étude particulière de l'ornementation, il convient d'entrer dans quelques détails. — Déjà, nous avons fait observer que les motifs ainsi que les figures qui composent la décoration de ces clôtures semblent appartenir à deux arts, et présentent un mélange résultant de la combinaison des formes romaines à d'autres éléments; puis, nous avons dit que la présence de ces emprunts, faits à l'art antique, ne devait point nous étonner, puisqu'elle était une des conséquences de l'état de l'art à cette époque. Or, parmi le nombre, assez considérable, des motifs qui s'y trouvent, nous avons reconnu plusieurs figures, évidemment romaines, telles que le carré, le losange, les croisillons, etc., les unes et les autres servant, plus ou moins, de fond ou de bâti sur lequel furent appliqués les ornements figurés. Jusque-là, ce n'est encore que de la décoration purement géométrique, et nous voulons plus spécialement parler de celle qui exige à la fois, et la possession d'une certaine dose de goût et de génie, et des notions assez étendues en matière de dessin, mais surtout en fait de connaissance de la plastique; car, pour l'ornemaniste, il ne suffit pas d'exécuter un dessin sur le papier, mais, bien plus sans doute, de prévoir l'effet qu'il devra produire; et, cette qualité, à en juger par les œuvres qui nous restent, tous les artistes ne la possédèrent pas à un égal degré. Ici donc, comme à toutes les époques, l'artiste dut se préoccuper de cette condition. Y réussit-il? Nos gravures sont là pour répondre; en conséquence, je n'aborderai point un sujet que le lecteur peut fort bien résoudre à la vue de nos planches; nous ne nous occuperons que de l'analyse des ornements proprement dits. — Les dessins dont nous allons parler n'appartiennent plus à la

Digitized by Google

les peintures qui reproduisaient l'histoire sainte (1). Dans sa correspondance avec les papes Adrien et Léon, Charlemagne revient, peu à peu, de sa prévention hérésiarque, proclamée par le concile de Francfort. — S'il a écrit contre le concile de Nicée, c'est qu'il n'en a pas parfaitement entendu le sens. — Le concile n'avait pas prescrit d'adorer les images (2) à la manière des Grecs primitifs ou du culte des païens pour les dieux de l'Olympe; on ne leur offrait pas des sacrifices comme à l'Apollon des anciens, à l'Hercule aux membres nerveux ou à la Vénus de Paphos; le culte saint n'était que l'adoration de Dieu et le respect envers ceux qui avaient plus profondément suivi les lois du christianisme. Les saints étaient les serviteurs du Christ; on les honorait comme ses disciples; on ne les adorait pas. Ces doctrines, exposées par le pape Adrien dans une belle défense de l'art, de la sculpture et de la peinture, firent revenir Charlemagne sur les opinions germaniques contre les images (3). Les livres carolins devenaient sans objet; on les délaissa comme une théorie ancienne qui fut abandonnée après l'interprétation du concile de Nicée » (4). — L'une ou l'autre de ces deux causes a donc fort bien pu contribuer à écarter l'introduction des figures animées dans la composition décorative de ces clôtures, et leur absence, si l'on admettait la deuxième, viendrait, peut-être, nous éclairer sur le lieu de leur provenance ou de leur exécution; car, il serait possible d'admettre qu'elles aient été coulées à Constantinople pendant le cours de l'hérésie iconoclaste; mais, je le répète, ce n'est encore là qu'une bien faible conjecture.

Il nous faut, maintenant, vous entretenir d'une particularité dont il a déjà été question. Bien qu'à première vue, la symétrie décorative des panneaux semble, à très-peu près, irréprochable, il en est cependant, pour quelques-uns, de même qu'aux vantaux des portes. On y remarque encore ce défaut de raccordement aux angles (5), et, de plus, une fausse disposition dans la frise à rinceaux. Par la nature de sa composition, une seule de ces clôtures se trouve dans des conditions complètes d'exécution symétrique; toutes les autres renferment, plus ou moins, des irrégularités. A quoi tiennent ces défauts? Fut-ce le résultat de l'inhabileté ou d'une imprévoyance de la part des artistes, ou bien doit-on les considérer comme la conséquence du choix ou des proportions de l'ornement qu'on ne put combiner? On pourrait presque admettre l'une ou l'autre de ces deux hypothèses; et, en ce qui touche plus particulièrement la deuxième, celle de la fausse disposition dans la frise à rinceaux, il nous semble, en effet, qu'elle doive découler d'une question d'imprévoyance, puisque, compas en main, trois motifs peuvent être mathématiquement placés entre les axes de deux pilastres. Il y aurait donc lieu de supposer que l'artiste modeleur ou fondeur, exécutant loin de l'édifice, n'eut vraisemblablement pas à sa disposition la mesure ou la cote restant entre l'axe des pilastres extrêmes et les piliers de la construction, et que cet oubli d'envoi fut la cause que, lors du placement de la frise sur les panneaux, on ne trouva point

(1) Les *Lib. Carol.* furent composés à Worms, vers 780; ils contiennent cent vingt objections contre le concile de Nicée. — Spanheim l'a parfaitement analysé, 443-529. — Charlemagne se sert d'expressions très-dures envers les pères grecs du concile. La haine nationale se montre; il accuse *dementiam priscæ gentilitatis obsolitam errorum*, ou bien encore il traite leurs objections *derisione dignas nænias*.

(2) Les épîtres d'Adrien à Charlemagne se trouvent dans les *Collections de Conciles*; Tome VIII.

(3) Le second concile de Francfort, sous l'influence des idées germaniques et barbares, rejeta le culte des images; *ad annum* 794.

(4) Capefigue, Charlemagne; Tome II°, pages 428 et 429.

(5) C'est-à-dire qu'il y manque ce qu'on nomme, en terme d'architecture, un *assemblage en anglet*.

Digitized by Google

assez de place afin de disposer chaque centre de motif sur l'axe de ces mêmes pilastres. Dans cette conjoncture et pour ne point couper les parties latérales des motifs situés aux extrémités de la frise, on se décida, peut-être, à enfreindre les lois de la symétrie, qui avaient, sous un certain point, été calculées, et l'on se résigna, sans doute à regret, au lieu de placer les centres de certains motifs à rinceaux sur l'axe de chaque pilastre, et l'on se résigna, dis-je, à établir la frise, n'importe le résultat, à partir de l'un des côtés. Or, il s'ensuivit ce que tout lecteur peut voir, c'est-à-dire une fausse disposition qui ne se raccorde sur aucun point. Ainsi, malgré la preuve évidente d'une combinaison préalable, fournie par la cote de trois motifs, il paraît à peu près constant que ce fâcheux effet découle de la position dans laquelle se trouva l'artiste par suite d'un oubli dans la remise de la cote de distance entre l'axe du dernier pilastre et le pilier de l'église. Mais, cette irrégularité acquiert, à nos yeux, une très-grande valeur par les conséquences qu'elle implique; car, ainsi que nous le disions plus haut, elle fournirait un indice précieux, puisqu'il nous porterait à croire que ces clôtures ont été faites, non point à Aix, où l'on aurait pu rectifier l'erreur avant la coulée, mais, très-vraisemblablement, loin du lieu de la construction et dans un centre particulier d'art qui traitait alors de toutes les œuvres en ce genre; cependant, nous n'affirmons rien. Ce ne sont, tout simplement, qu'une suite de questions que nous posons à nos maîtres, ainsi qu'une constatation des mêmes errements, des mêmes défauts, et, conséquemment aussi, une allégation des mêmes motifs pour admettre que ces clôtures pourraient bien avoir été produites, sinon par les mêmes artistes, au moins à la même époque et provenir des mêmes ateliers que les vantaux.

Nous avons émis, plus haut, l'hypothèse de la présence ou de la combinaison de deux arts; il s'agit de chercher à nous rendre compte de ce fait. Quelle fut la cause de cette étrangeté, et comment se produisit-elle? car, on a peine à comprendre que Charles, dont la passion fut si grande pour l'art romain, ait accepté un résultat si peu d'accord avec ses préférences pour l'antique. Sur ce point, complet silence des auteurs, et nécessité, pour nous, d'en appeler, de nouveau, à l'interprétation. — Tout prouve que la vue des monuments de Rome agit fortement sur l'esprit de ce prince; mais, il est aussi reconnu que s'il s'enthousiasma, il ne lui fut point donné, lorsqu'il voulut produire, de créer des œuvres et des monuments d'un mérite égal, comme caractère et exécution, à ceux qui l'avaient si profondément séduit. Le faire des artistes était descendu à un romain bien dégénéré: et, eût-il exigé mieux, qu'il n'aurait pu l'obtenir. Les notions spéciales, le goût, la technique, toutes ces qualités manquaient aux praticiens. Il dut donc se contenter de l'art de l'époque, qui, bien que rappelant encore celui de l'ancienne Rome, renfermait déjà maints éléments du moyen âge, et il subit forcément les conséquences de la condition de l'art, dont il n'aurait pu tirer aucun autre résultat. — Que si, maintenant, nous passons de l'état particulier de l'art au chapitre des moyens d'exécution, on arrive bientôt à cette autre hypothèse : Dans la construction, Charles employa, fort vraisemblablement, des ouvriers du Nord qu'il plaça sous la direction et avec la coopération d'artistes qu'il fit venir de toutes parts, tandis que, pour ce qui concernait les pièces artistiques, il dut, peut-être, les demander à l'Italie ou à Constantinople, seuls points de l'Europe où l'on exécutait alors de semblables ouvrages.

Il nous reste, pour compléter cette notice, à aborder la partie technique ou de la métallurgie, et cette question, qui n'est certes pas la moins importante, nous semble, je dois l'avouer aussi, l'une des plus obscures. Lorsqu'on considère l'état de la civilisation et des arts en

Digitized by Google

Occident sous les Mérovingiens et pendant le règne de Charles, on se demande si ces clôtures (ainsi que les vantaux) ont pu être exécutés dans son empire, je veux dire dans le nord de l'Europe. La réponse la plus naturelle qui se présente à l'esprit, après examen de leur caractère et constatation d'éléments antiques, c'est qu'ils accusent une provenance ou une origine artistique telle, qu'on les croirait sortis d'ateliers encore assez savamment versés dans la fabrication de pareilles pièces. Or, quoique l'on cite assez souvent le talent de saint Éloi, la pensée se reporte instinctivement à ces grands centres d'art, qui exécutaient alors, pour presque toute la chrétienté, des œuvres où se perpétuaient, bien que dans un état de dégénérescence, quelques rares traditions de l'antique, traditions qu'on retrouve, à Rome et à Constantinople, dans divers monuments, et cette pensée nous conduirait ainsi à attribuer aux Italiens ou aux Constantinopolitains l'exécution de semblables ouvrages; à moins, toutefois, que, par suite de la dispersion des artistes à l'époque des iconoclastes, l'on admette que quelques-uns soient venus en Italie, en France ou en Allemagne, et qu'ils y aient établi des ateliers à l'instar de ceux de l'Orient. — Ailleurs (1), nous avons supposé qu'on avait pu traiter de la fonte du bronze dans les monastères de Charlemagne; mais, cette hypothèse, ne reposant, il faut le dire, que sur des mots assez vagues ou sur de faibles inductions, je crois qu'il n'y a pas lieu à faire un bien grand fonds sur ce point de la métallurgie à cette époque. Tout ce que l'on peut constater, c'est qu'on trouve, dans certains auteurs, quelques rares et trop brèves citations relatives à la connaissance et à la pratique de la fonte des métaux en France pendant les VIIIe et IXe siècles, citations qui ne se rapportent sans doute qu'à de menus objets ou à des pièces d'orfévrerie; mais, on conviendra qu'il y a une grande distinction à établir entre la fabrication de ces petites œuvres et l'exécution, bien autrement considérable, de pièces en fonte monumentale telles que des vantaux, des clôtures, etc. Aussi, malgré le rapport des textes que nous avons fournis, sommes-nous disposés à croire que les monastères, dans l'état où ils se trouvaient à l'époque de ce prince, n'auraient pu s'occuper de si importants travaux. Très-vraisemblablement, on y savait exécuter déjà tout ce qui concerne la construction et la décoration des édifices, c'est-à-dire la bâtisse ainsi que certains produits de la sculpture et de la peinture; on y fabriquait encore les ustensiles sacrés, tels que calices, patènes, etc.; on y confectionnait, peut-être, les vêtements religieux; mais, je doute fort, à moins que les artistes constantinopolitains ne soient venus y importer leur art, que les monastères du nord de l'Europe aient été assez avancés dans la métallurgie pour y avoir fondu d'aussi grandes pièces. — Les documents manquent pour apprécier quels furent, à cette époque, les procédés ou les opérations de la fonte artistique. Martianus Capella et Isidore, de Séville, n'entrent, à ce sujet, dans aucun détail; les monuments de la numismatique, qui sont une œuvre de métal frappé, ne peuvent guère nous instruire, et, quant au fameux siége, dit de Dagobert, il ne saurait nous renseigner davantage. Tout concourt donc à nous laisser dans une ignorance complète relativement à cette branche de la technique vers la fin du VIIIe siècle et au commencement du IXe. Du reste, la coulée de ces clôtures semble avoir été si simple et si facile, qu'il y a tout lieu de croire à des opérations rudimentaires. Un tel résultat découlait, d'ailleurs, de la nature même de l'ornementation, qui ne présentait aucun

(1) Voyez notre notice sur les *vantaux de l'église de Notre-Dame, à Aix-la-Chapelle*, page 8.

Digitized by Google

modelé en relief, et, par conséquent, difficile à amener. Il ne s'y trouve, en effet, que des champs plats ou très-peu saillants, et tout le travail consiste dans la fonte de pièces isolées que l'on assembla ensuite d'une manière plus ou moins adroite. Les seules difficultés se présentèrent lors de la fonte de la frise à rinceaux; mais, avouons-le, de telles difficultés se vainquent aisément. Cette simplicité de formes résultait évidemment de la simplicité des idées en matière d'art, et celle-ci émanait, à son tour, du savoir-faire des artistes qui n'auraient su mieux produire. Ces quelques remarques autorisent à supposer que la fonte de ces clôtures n'exigea point d'opérations difficiles, puisque les moules ne renfermaient aucune des complications inséparables des œuvres dont les dispositions présentent des saillies. — D'après l'étude que nous en avons faite et que tout lecteur peut répéter sur nos planches, il paraît constant que ces clôtures n'ont point été coulées d'une pièce, condition qui les distingue des vantaux où la fonte est entièrement pleine. A première vue, l'on discerne un système particulier d'assemblage, composé de différentes parties se reliant entre elles pour former les ensembles que nous avons sous les yeux. Une telle particularité méritait d'être signalée, parce qu'elle fournit un document sur la constitution de certaines œuvres de fonte appliquées à l'architecture et dont le faire semble de nature à élucider maint chapitre de l'histoire de cet art, je veux plus particulièrement parler de celui qui comprend les VIIIe et IXe siècles. — Ainsi donc, un voile impénétrable s'étend à la fois et sur les auteurs et sur le travail de ces clôtures; car, ainsi que nous le disons dans notre notice sur les vantaux d'Aix, tout manque pour éclaircir l'une et l'autre de ces deux questions. Cependant, si la vue des monuments fournit à l'investigateur les moyens d'apprécier le caractère de l'art et de se rendre à peu près compte de la technique, il n'en saurait être de même lorsqu'il s'agit de déterminer quels en sont les créateurs. Fut-ce des artistes nationaux, et la France et l'Allemagne possédaient-elles déjà des praticiens habiles dans l'art de la fonte; ou bien, venaient-ils de l'étranger? Question que l'avenir seul ou la découverte de quelque document permettront, peut-être, de résoudre, un jour. Dans cette pénurie de renseignements, doit-on admettre que Charles attira, de Ravenne ou du Nord de l'Italie, des plasticiens et des fondeurs? Ce serait, je pense, fort téméraire; cependant, une telle hypothèse viendrait, assez naturellement, se placer ici, à moins, toutefois, qu'on ne veuille supposer que l'école, qui éleva les monuments de Trèves, ne se soit perpétuée sur ce point et y ait successivement donné naissance à des générations d'artistes dont Charles put trouver les descendants plus ou moins directs; mais, ce n'est, encore là, qu'une très-gratuite hypothèse. Enfin, resterait une dernière supposition, et celle-là n'est peut-être pas la moins vraisemblable : ces différentes œuvres émaneraient-elles des ateliers de Rome ou de Constantinople? La dispersion des artistes constantinopolitains en Occident, à l'époque de l'hérésie iconoclaste, pourrait fort bien se rattacher à cette question. L'analogie, la similitude de quelques détails, que l'on remarque et sur certaines œuvres et sur les diptyques orientaux, autoriserait à le penser; mais, il faut reconnaître encore tout le vague de notre opinion. Dans cette conjoncture, le mieux consiste, selon nous, à avouer l'impuissance de l'archéologie en face d'un si obscur problème.

Et maintenant, que nous avons, autant que possible, étudié ces clôtures, qu'il nous soit

Digitized by Google

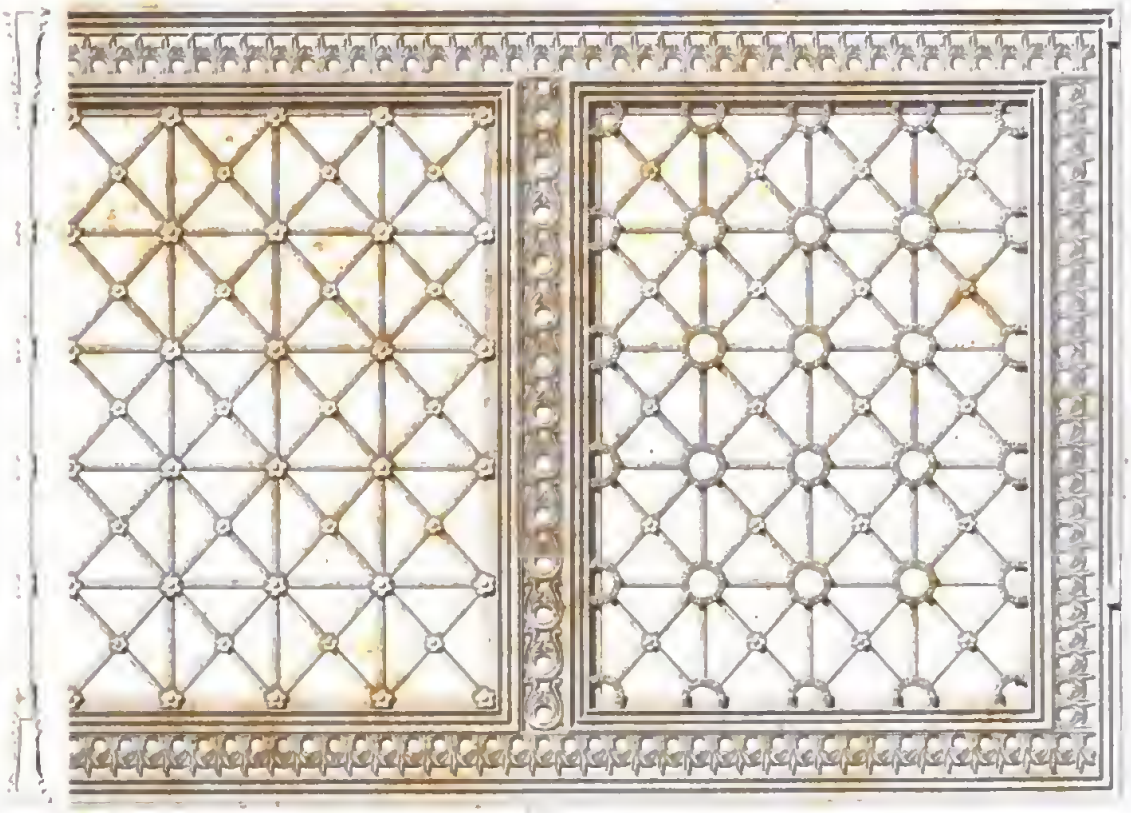
permis, dans notre enthousiasme, de proclamer bien haut tout le prix qu'on doit attacher à de semblables œuvres. On sait quelle est la rareté des monuments de cette époque, et cette rareté constitue même l'une des causes de notre ignorance sur l'état ou la condition des arts du dessin pendant cette période; aussi, faut-il regarder comme une bonne fortune toute publication relative à l'élucidation de ce temps d'obscurité archéologique. Après les pertes nombreuses qui se sont accomplies, il n'est guère croyable que l'on puisse jamais se faire une idée complète de ce que fut l'art aux VIIIe et IXe siècles; mais, en faisant d'actives recherches et en publiant celles des œuvres que le temps et l'indifférence des hommes ont jusqu'ici dédaignées, peut-être arriverait-on à faire jaillir quelque lumière de tous ces éléments épars. Pour le moment, il suffit de dire que nous considérons ces clôtures comme des plus précieuses reliques du moyen âge, et que nous les regardons comme l'une des productions qui puissent le mieux faire connaître ce qu'était l'art de la fonte à cette époque; car, posséder de semblables œuvres, c'est avoir non-seulement de précieux moyens d'étude, mais les examiner encore, c'est acquérir aussi l'avantage, non moins inappréciable, de pouvoir, à tant de siècles de distance, les analyser, les disséquer, afin d'y découvrir quelques notions, quelques éclaircissements sur son état, sur ses emprunts, sur sa part d'influence, enfin sur la somme, plus ou moins importante, de sa propre originalité. Fort vraisemblablement, de telles particularités, si diverses en elles-mêmes et parfois si difficilement appréciables, de telles particularités passent inaperçues du plus grand nombre, et la part réelle de jouissances, que cette investigation ou que ces découvertes procurent, reste le privilége de quelques archéologues, vivement animés de la passion de ces recherches obscures ou de ces *desiderata;* aussi, sont-elles presque toujours incomprises du vulgaire, trop généralement enclin à ne voir, à n'aborder que les questions faciles. Cependant, au train où marchent les destructions, au sans-façon et au mépris dont nos conservateurs de musées traitent les œuvres mérovingiennes et carolingiennes (1), il est plus que temps d'appeler l'attention et de faire comprendre, puisque les délégués du pouvoir font si bon marché de leur mandat, il est plus que temps, dis-je, de faire comprendre au public, qui, sur ce point, sera bien autrement éclairé, national et jaloux de ses monuments historiques, quelle est l'excessive rareté des créations du Ve au XIe siècle, afin qu'il en apprécie l'importance et qu'il sente la nécessité de les conserver au pays. Pour atteindre ce but, tous les archéologues se doivent, dès ce moment, à l'œuvre, et chacun, en particulier, comprendra que ce n'est pas trop de leurs efforts pour les signaler, les reproduire et les sauver. Or, si l'histoire de l'art, en son état actuel et malgré ses lacunes, offre déjà un grand intérêt, que sera-ce donc lorsque cet intérêt s'accroîtra encore par la possession de pièces dont l'absence constitue, hélas! de si grands vides! Par une conséquence toute naturelle de la perte des monuments, de trop nombreuses lacunes se trouvent, on le sait, dans les deux périodes que nous indiquons; aussi, la découverte de toute œuvre, comblant une de ces lacunes, doit-elle être chaudement accueillie comme une conquête aidant à renouer la chaîne interrompue des faits et des œuvres, et comme un élé-

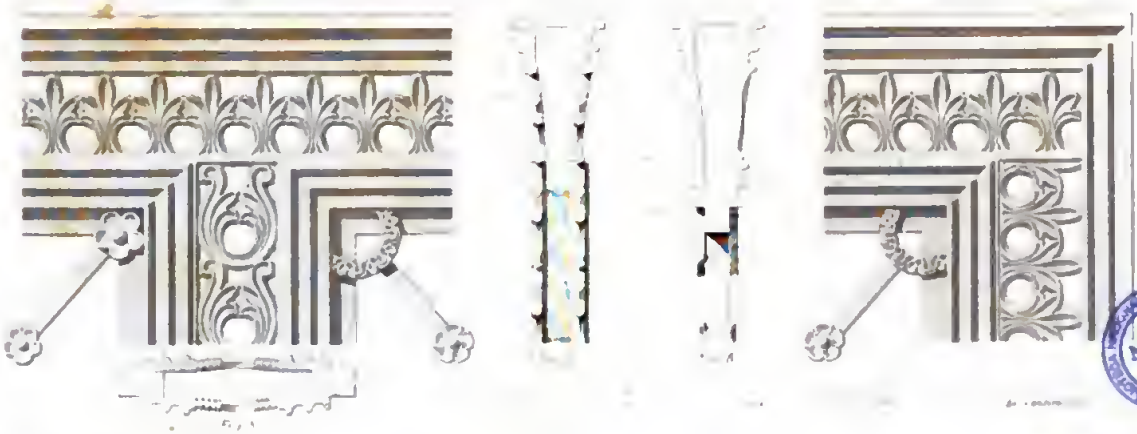
(1) Avant peu, nous ferons connaître à la France archéologique la perte, à jamais regrettable, de la statuette de Charlemagne qu'on voyait autrefois dans le trésor de l'église cathédrale, à Metz; nous nous réservons de publier, en détail, tous les faits relatifs à cette déplorable affaire.

Digitized by Google

ment, susceptible de jeter, sur l'interprétation des textes, un de ces rayons qui élucident les questions les plus obscures; et, dès lors, chaque découverte devient un agent à l'aide duquel tout archéologue peut, par ses explorations, conquérir quelque partie du terrain qui doit étendre le domaine, si vaste et encore si peu connu, de l'archéologie.

Digitized by Google

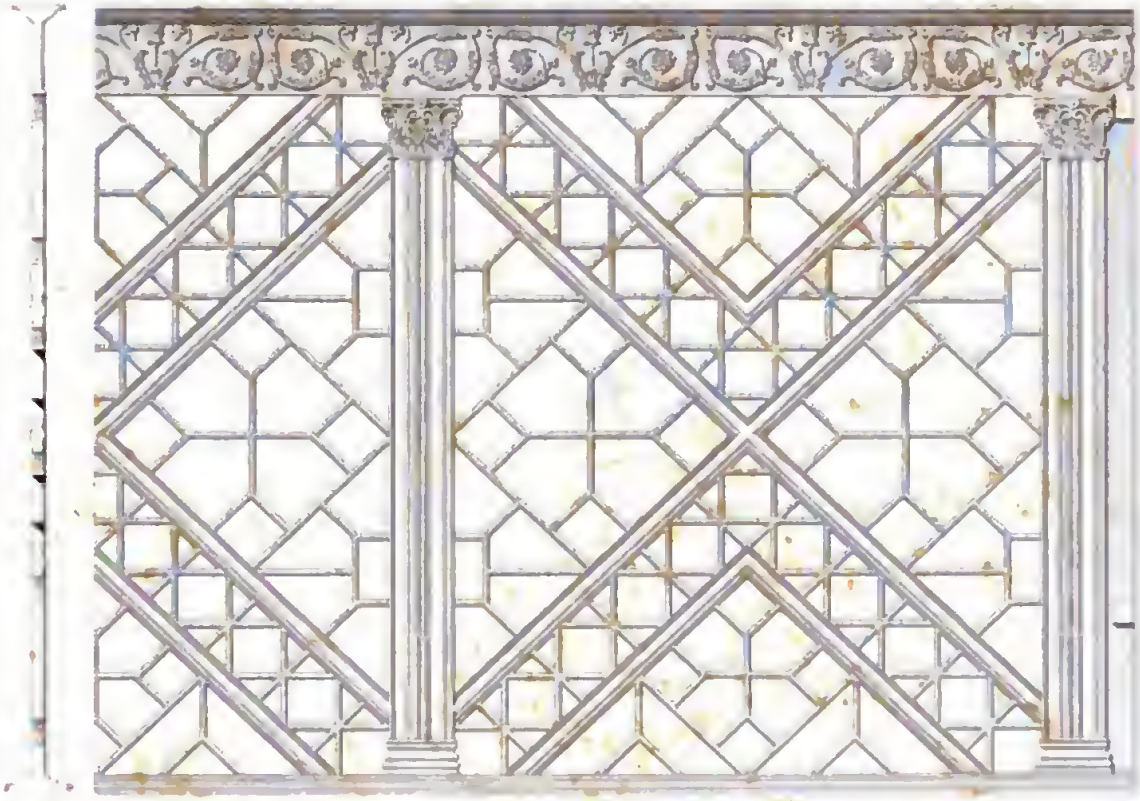


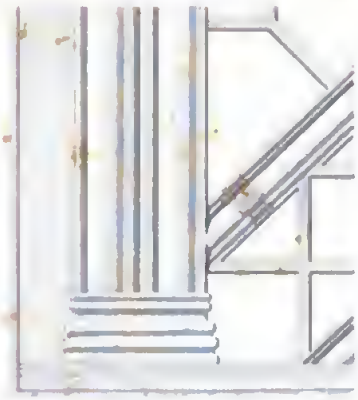


NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

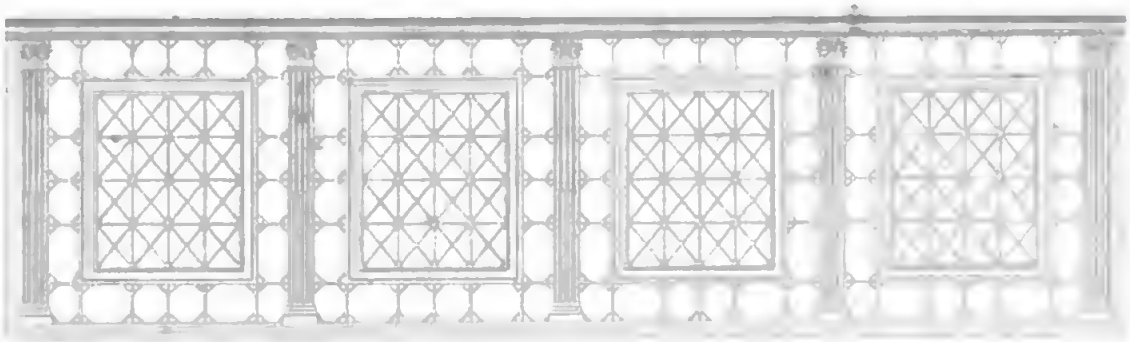


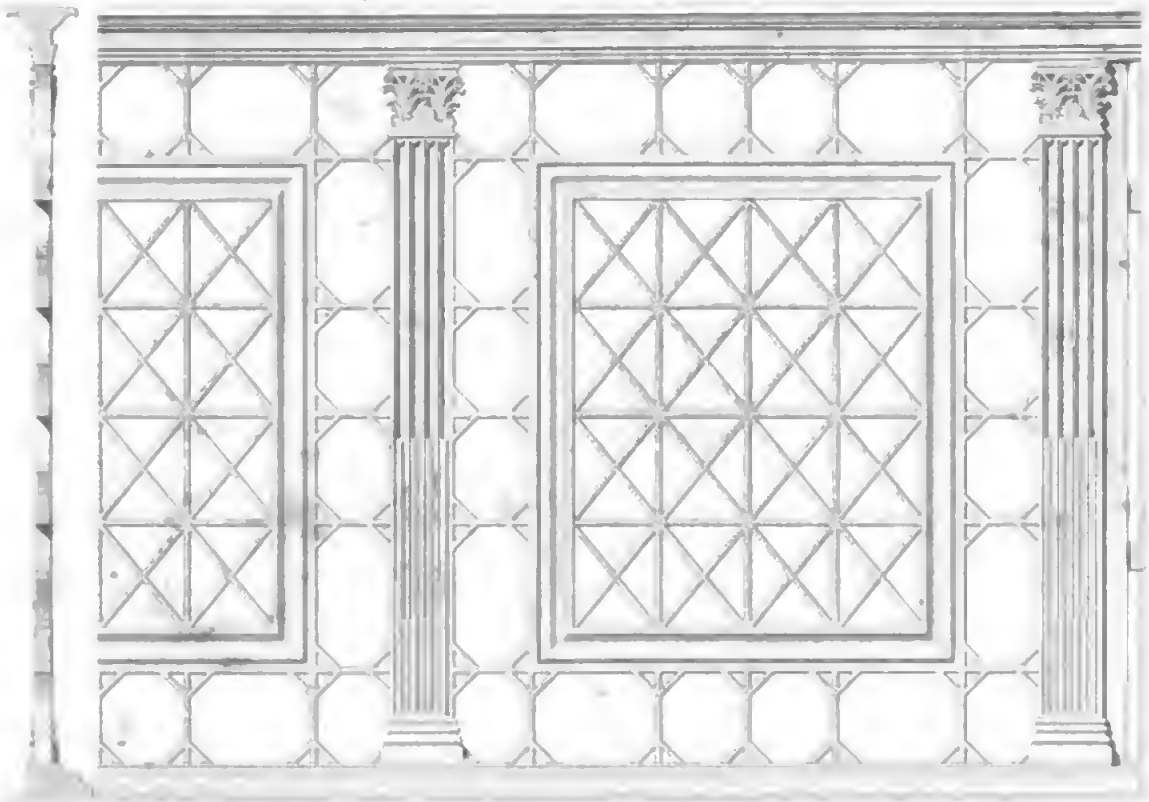


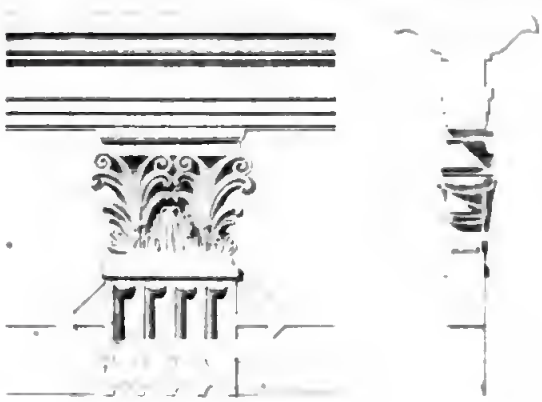
NAPOLI

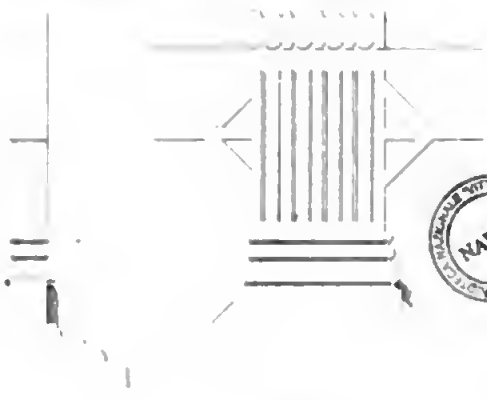
Digitized by Google

Digitized by Google





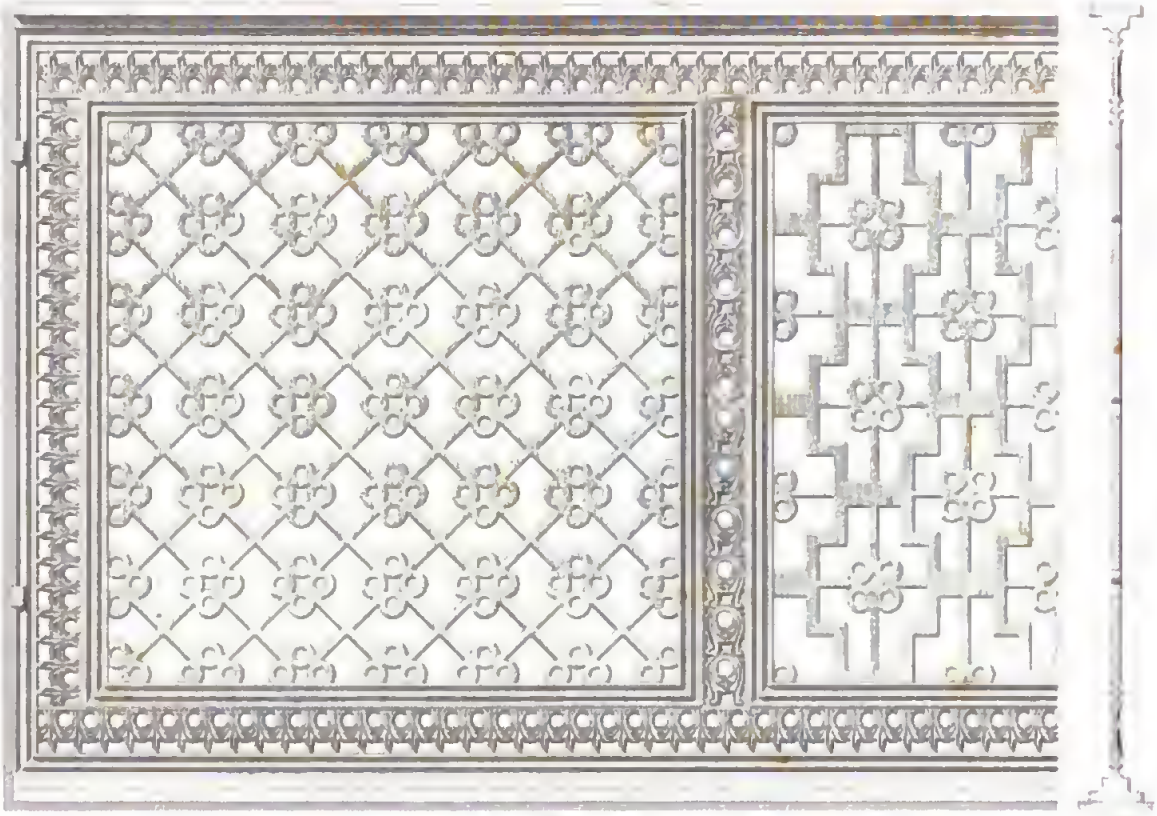


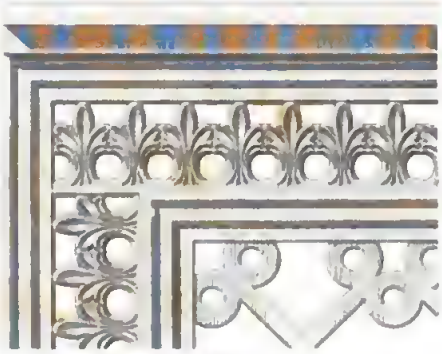


NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google





NAPOLI

Digitized by Google

Biblioteca Nacional de Madrid

Digitized by Google

CLOTURES EN FER A CLAIRE-VOIE

FERMANT LE SANCTUAIRE DES ÉGLISES ET DES CHAPELLES

L'auguste sainteté de ces enceintes, où s'accomplissent les plus grands mystères du culte, fut toujours considérée comme le lieu ou l'endroit le plus vénérable des temples catholiques; aussi, l'entrée en était-elle défendue aux simples fidèles et réservée seulement aux membres des divers ordres de la hiérarchie sacerdotale. Telle fut, dès l'origine, la volonté de l'Église; car, en consultant l'histoire et les monuments, on acquiert, sur ce point, la preuve qu'elle en avait, dès lors, circonscrit l'espace, et qu'elle l'avait encore clôturé de manière que ses ordres ne soient pas enfreints. En effet, les premières basiliques chrétiennes, et surtout celles qui ont pu traverser les âges dans une intégrité plus ou moins complète, ont leur sanctuaire ainsi que le *chorus psallentium* fermés de chancels et de clôtures en riches matériaux. Plus tard, lorsque le chœur, par l'établissement du pourtour, subit une transformation, la clôture éprouva un changement notable : elle épousa la forme ou la figure du plan donné à cet espace; mais, on y employa toujours les marbres ou la pierre, et cet emploi, tout le fait croire, dura encore longtemps. Toutefois, un jour vint où l'art, par ses progrès dans toutes les branches, ne se contenta plus, comme matériaux de clôtures, des éléments mis en œuvre; on avait sans doute d'autres vues, et, probablement aussi, certaines raisons y portèrent. C'est ainsi que, bien que sur quelques points, on voie se poursuivre l'usage des clôtures en marbre ou en pierre, ailleurs, à la même époque, on en établit en une tout autre matière : en métal, c'est-à-dire en fer. Nous devons cependant avouer qu'on n'en constate l'adoption, pour les plus anciennes, que dans des localités dépourvues de marbres, et, conséquemment, d'artistes décorateurs en ce genre.

Jusqu'à ce moment, la clôture du chœur ou des chapelles forma comme une sorte de barrière solide et opaque qui, dès lors, se vit changée en une espèce de grillage ou de réseau métallique, à travers lequel l'œil put pénétrer. Différentes causes avaient, peut-être, conduit à ce genre de clôtures : les ordres de l'Église, une pensée de prévoyance contre les spoliateurs et le désir encore de rendre visibles aux fidèles les augustes cérémonies du sanctuaire. Quoi qu'il en ait été, toujours est-il qu'on y appliqua, comme matière, un nouvel élément, élément dont on avait fait un plus ou moins heureux usage dans la composition et le décor des vantaux de portes, où la propriété de sa nature augmenta la force et la solidité, et, dès lors, apparaît l'application du fer à la clôture, soit que celle-ci dût fermer les arcades d'un pourtour de sanctuaire, soit qu'il fût seulement question d'une barrière à établir à l'entrée d'un chœur apsidal ou d'une simple chapelle. Or, dès le XIe siècle, le talent qu'avait acquis le

Digitized by Google

ferronnier dans l'art de travailler le métal porta sans doute à cette adoption, et celle-ci procura aux artistes une occasion nouvelle d'exercer leur génie dans la composition et le faire de ce genre de monuments.

C'est, peut être ici, le lieu d'examiner quelques-unes des œuvres qui ont été produites dans ce but et pour cet office; leur étude nous révèlera maintes particularités relatives à leurs formes, leur exécution et leur décor.

Parlons, d'abord, de la composition. Elle découle, on le pense bien, du but ou de l'un des motifs qui l'avaient fait établir. La donnée générale est un réseau métallique interposé entre le lieu où se pratiquent les rites et la partie réservée aux fidèles dans l'église. A en juger par les monuments, ce fut, presque toujours, une solide barrière formant comme une claire-voie dont les grillages permettaient à la vue de voir ce qui se passait dans le sanctuaire; quant à la composition, c'est-à-dire au dessin et à ses éléments, on y retrouve quelques-uns des motifs usités dans les travaux contemporains de ferronnerie. Tel est, en peu de mots, ce qui concerne ce premier point. — Le deuxième, l'exécution, exige un peu plus de développement. Ainsi que nous l'avons supposé, ce n'est guère qu'à partir du XIe siècle qu'apparaissent les plus anciens exemples de ce genre de clôture. Jusque-là, on s'était, sans doute, contenté, comme emploi du fer, de son application aux vantaux des portes; ou s'en était encore servi pour fermer les petites baies et les soupiraux; enfin, on en avait fait aussi des armatures de fenêtres, etc. Dans tous ces emplois, le travail se bornait à forger le métal en barres carrées ou plates; on savait en abattre les angles et l'on allait même jusqu'à contourner certaines parties et souder telles autres, ce que prouve l'examen des ferrures attachées aux plus anciens vantaux, etc. Ce fut, probablement, l'un des premiers degrés de la main-d'œuvre. Toutefois, le désir du mieux, la recherche du progrès, qui tourmente l'esprit supérieur sans cesse à la piste d'une découverte, paraît, sur le terrain de la ferronnerie, ne s'être point limité aux procédés acquis. D'intelligents praticiens s'ingénièrent pour trouver du nouveau, et, après des essais sans doute répétés, ils furent assez heureux pour conquérir d'autres méthodes. Grâce à ces conquêtes, on put traiter différemment le métal, et ces perfectionnements créèrent un nouvel art dans l'exécution des travaux en fer. Cette découverte reposait sur une propriété qu'avait le métal, par sa malléabilité lorsqu'il était rouge, de recevoir des empreintes à l'aide de la pression ou de l'introduction des outils dans la matière molle. Le principal mérite de cette découverte consistait donc dans la faculté qu'avait le forgeron de pouvoir donner au fer une ornementation spéciale, mais qu'il fallait exécuter dans les conditions que je viens d'établir. Cette propriété reconnue et cette conquête produite, il ne s'agissait plus que d'en savoir tirer tout le parti possible, c'est-à-dire qu'il n'y avait plus qu'à composer un système d'ornementation et à l'appliquer aux œuvres; ce fut l'affaire du temps et des hommes. Mais, le progrès ne devait point s'en tenir là. Par cette conquête, l'art avait fait un pas en avant, et ce pas allait conduire à un autre bien plus considérable, puisque l'ornementation n'était encore produite qu'à l'aide de la pression d'un outil dans le métal mou, c'est-à-dire que par le refoulement de la matière. Or, l'effet obtenu par ce système de pression provoqua, il se peut, l'idée de l'estampage qui conduisit, vraisemblablement, au modelé au marteau, etc., autres conquêtes dont les résultats devaient produire, un jour, des travaux d'une puissante énergie; car, d'idées en idées et de conquêtes en conquêtes, le praticien en arriva à savoir traiter le métal avec une précision et une habileté telles qu'il en forma non-seulement des créations complètes en

Digitized by Google

architecture, mais aussi tout un monde d'œuvres plastiques et d'ornements en métal; il parvint même à créer des ensembles composés des pièces les plus compliquées et les plus délicates, représentant des fleurs, des feuilles, etc., dont on découpait les formes à la lime ou à l'emporte-pièce, qu'on modelait à l'estampe, et dont on ajustait tous les éléments avec une adresse, encore aujourd'hui l'étonnement des plus habiles. Parvenus à ce degré d'exécution, les ferronniers se firent souvent un jeu des plus grandes difficultés, qu'ils provoquèrent, afin d'avoir l'occasion d'en triompher, et, sous l'influence de ce courant, ils conçurent et exécutèrent des œuvres d'une originalité, d'une puissance et d'une *maestria* devant lesquelles on reste en admiration. Faut-il rappeler ici les ferrures des vantaux de la cathédrale de Paris, les candélabres de Noyon, etc., etc.? Toutes ces conceptions, qui révèlent une égale force de génie et de main-d'œuvre, sont évidemment de nature à donner une haute idée du talent et de l'habileté de tels artistes.

Comme il nous est impossible d'indiquer, à l'aide de nos gravures, les différentes phases que subit le travail du fer ainsi que toutes les espèces de clôtures qui ont été composées pour fermer les sanctuaires et les chapelles, nous ne chercherons point à appliquer à leur étude cette succession de conquêtes dans l'art de traiter ce métal, de le modeler, d'en composer des œuvres architectoniques et jusqu'à des représentations d'objets copiés dans l'ordre de la nature; il nous suffira de dire quelques mots sur chacune de nos planches.

Clôture du sanctuaire, dans l'église de Saint-Aventin. — Ce monument semble avoir été exécuté vers la fin du XIe siècle ou au commencement du XIIe. Il se compose d'une grande traverse, portant d'un mur à l'autre de l'entrée du sanctuaire, et soutenue, au centre, par une tige verticale contre laquelle viennent se rencontrer et battre de doubles vantaux. A part quelques irrégularités, le dessin du double vantail de gauche est beaucoup plus correct que celui de droite, où apparaît, un peu, le désordre d'un ouvrier qui cherche sans modèle préalablement arrêté.

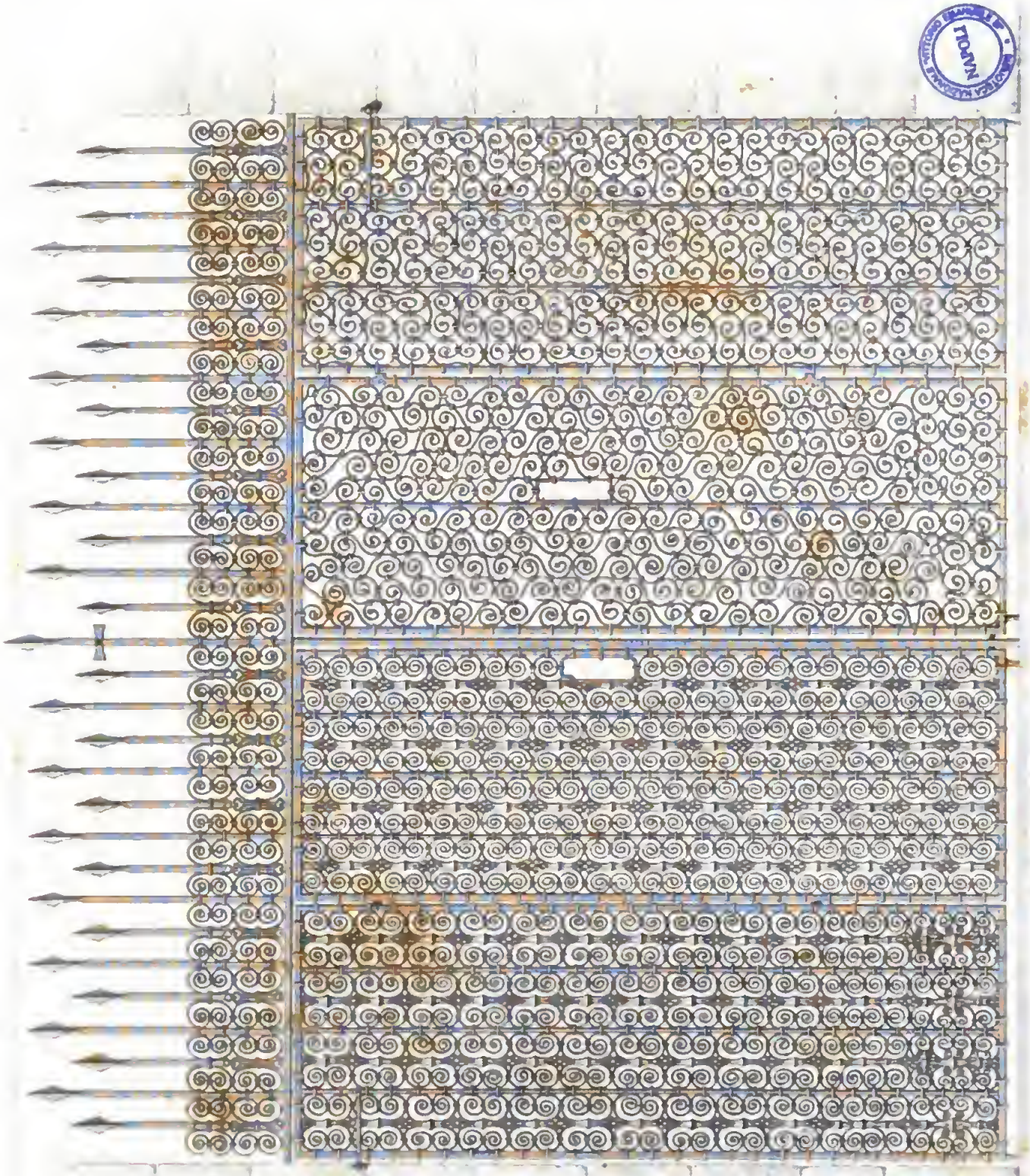
Clôture de la chapelle Rainucci, dans la sacristie de l'église de Sainte-Croix, a Florence. — Comme art, une distance considérable et des transformations nombreuses séparent cette œuvre de la précédente. Ici, l'artiste est parvenu à maîtriser le métal jusqu'à lui faire prendre les formes de l'architecture et à savoir le modeler de plusieurs manières. Presque toute la donnée de la clôture de Saint-Aventin s'y retrouve, mais complétement transformée par les progrès dans l'exécution. La membrure a donc reçu des formes architecturales, tandis que le réseau est devenu une composition symétrique de rosaces à quatre lobes, enrichies de têtes de lion, d'étoiles et de feuilles. J'appelle surtout l'attention sur la composition et le tracé du vantail de la porte; c'est de l'architecture florentine savamment et finement exécutée en fer. — La famille Rainucci en fit les frais, au XIVe siècle, pour clore une magnifique chapelle.

Clôture d'une chapelle, dans la cathédrale d'Orvietto. — Mêmes observations que pour l'œuvre précédente, c'est-à-dire membrures ou encadrements à moulures architecturales, remplis de quatre lobes raccordés entre eux à l'aide de liens. Le tout est surmonté d'une espèce de frise, découpée ou estampée, représentant des branchages au milieu desquels se trouvent des écussons à armoiries. Au-dessus et comme couronnement, des tiges feuillagées s'élèvent entre une suite de fleurs de lis découpées dans la tôle. Ce morceau fut probablement exécuté vers la fin du XVe siècle.

Digitized by Google

Clôture d'une chapelle, dans l'église de Langeac. — Quoique moins complète que les autres, puisqu'une notable partie est remplacée par la pierre et repose sur elle, cette clôture, malgré son irrégularité, n'en est pas moins fort remarquable. La composition consiste toujours dans un bâti, qui n'est plus en formes architectoniques, mais bien en métal tordu ou enroulé formant comme une espèce de câble et se terminant, à la partie supérieure, par quelques fleurs à feuilles au centre desquelles surgit une tige, destinée vraisemblablement à porter un cierge ou un luminaire quelconque; cette disposition fait naître à l'esprit la pensée des *trabes* et des râteliers qu'on établit au sommet des clôtures en pierre ou autres. Inutile, selon nous, de s'appesantir sur les autres éléments, qui, du reste, s'expliquent à la vue, tels que : le réseau, les écussons pour armoiries, les divers genres de rosaces, la serrure, etc.; toutes choses dont on se rend fort bien compte. Reste donc, pour finir, à ajouter que le monument date de la fin du XVe siècle, et qu'on y remarque des traces de peinture.

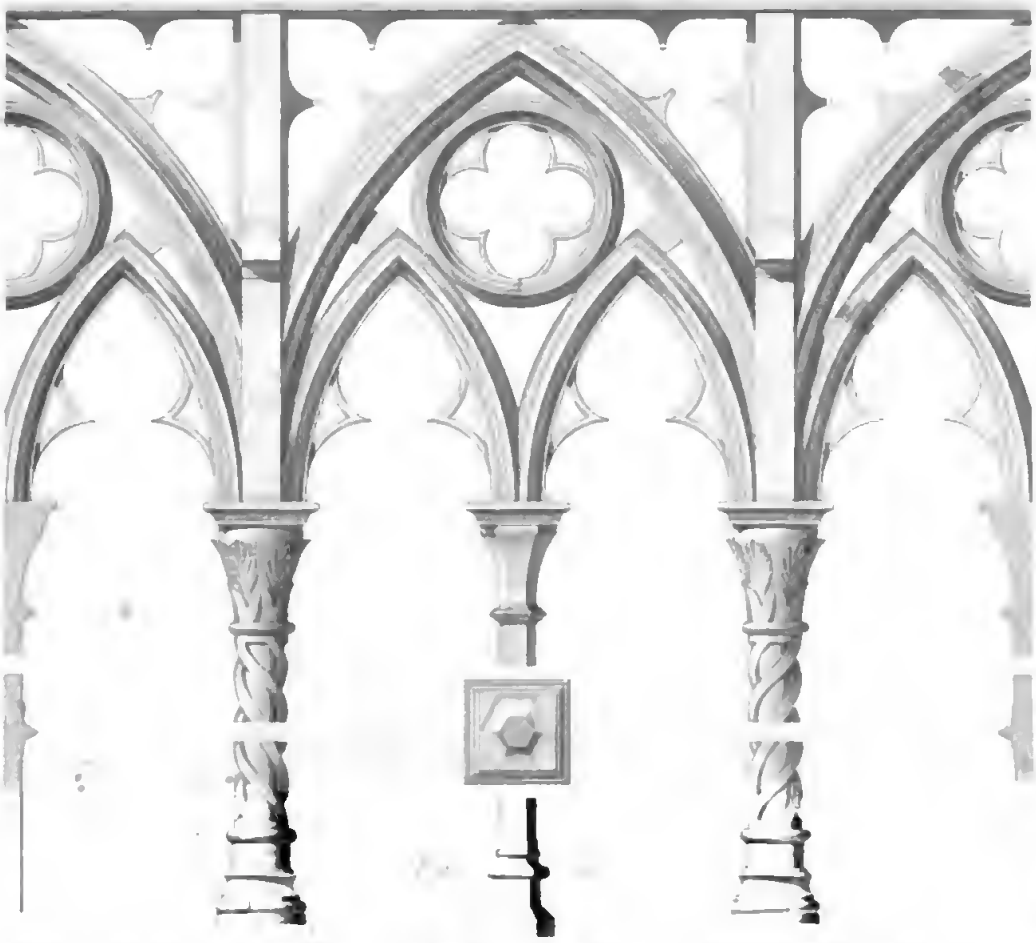
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Fig. 1

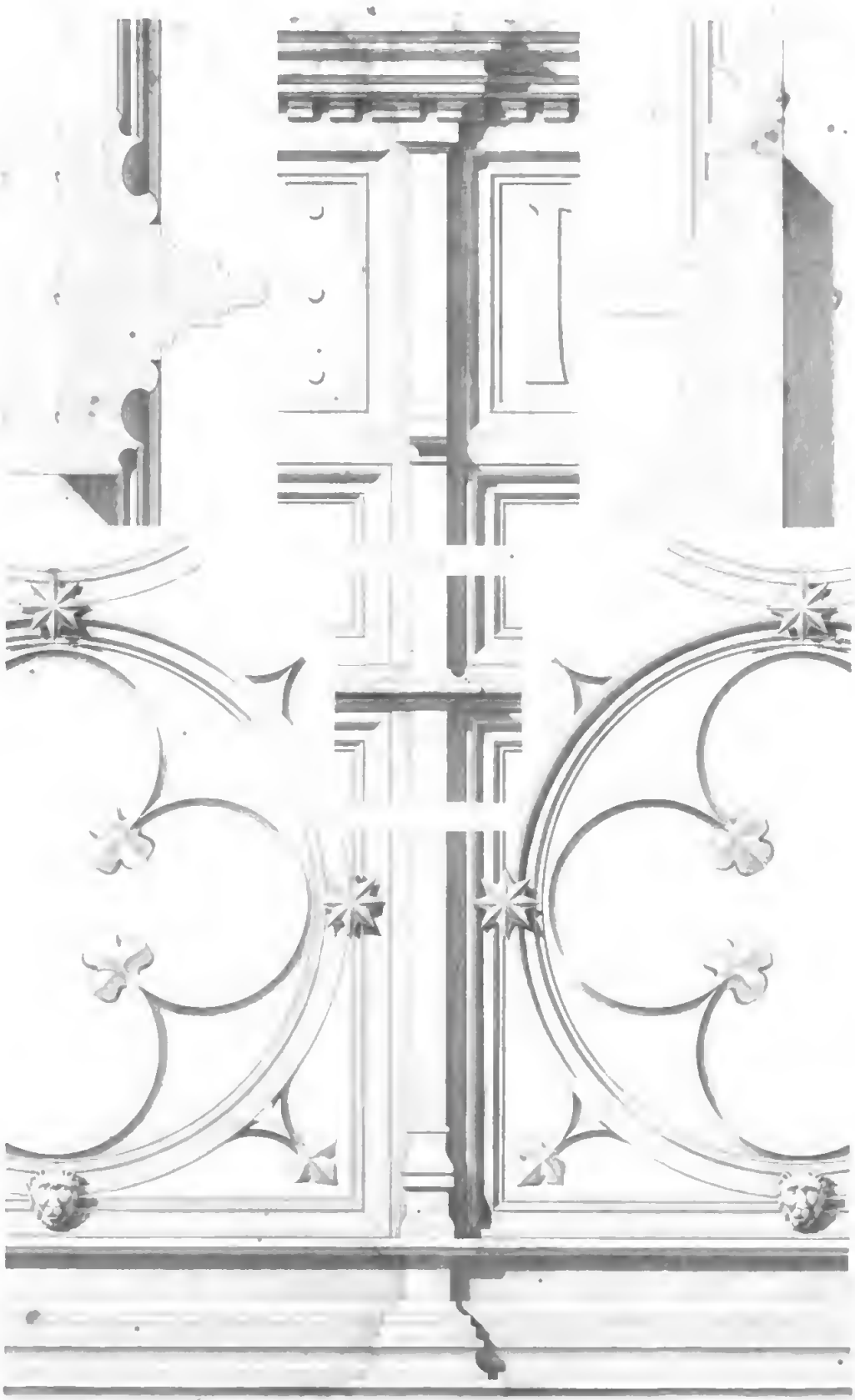


NAPOLI

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale NAPOLI

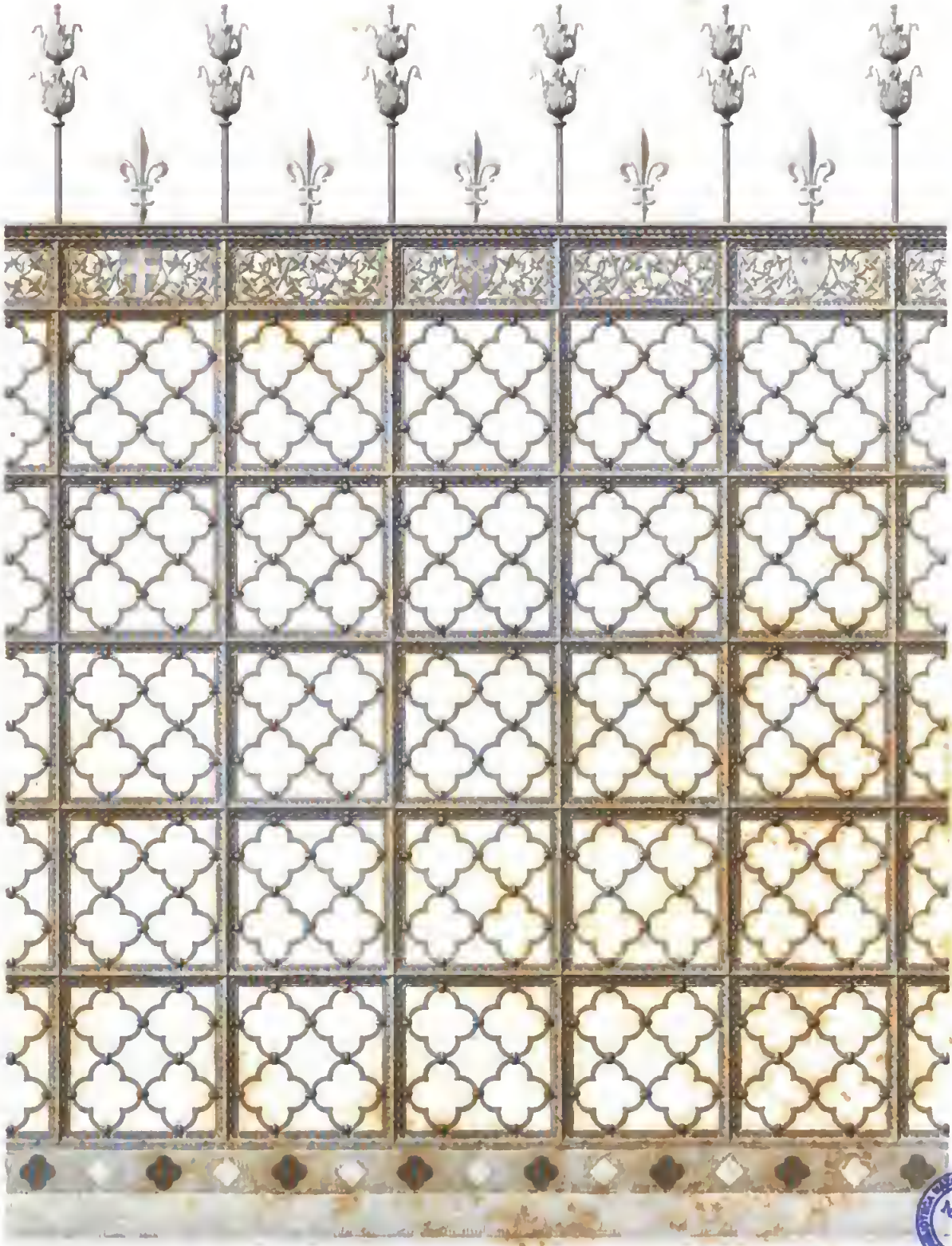
Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

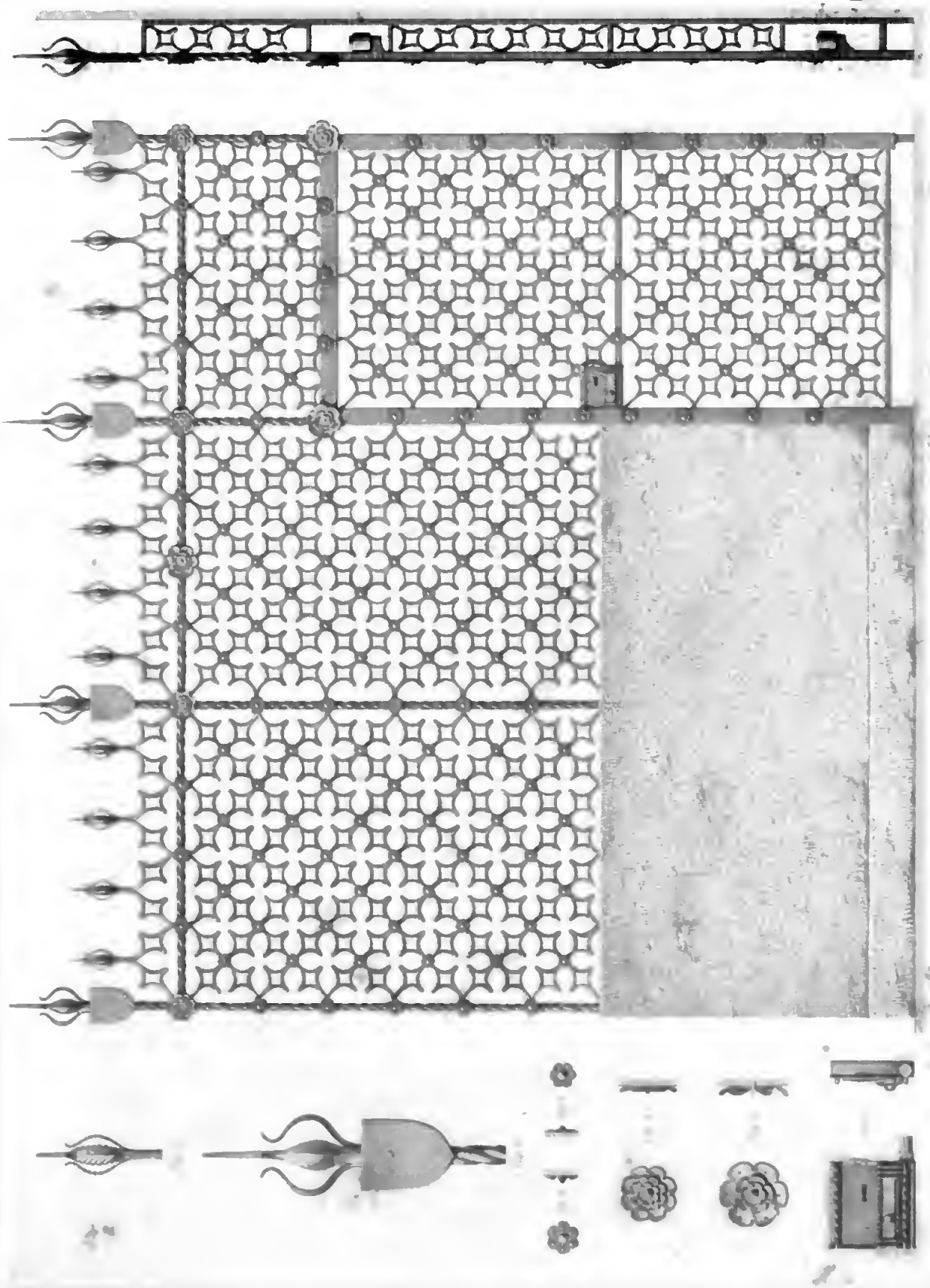


NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI



Digitized by Google

Digitized by Google

CHAIRE EN MARBRE SCULPTÉ

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-JEAN L'ÉVANGÉLISTE, A PISTOJA

Le meuble ecclésiastique dont nous allons essayer l'examen est un des plus importants parmi ceux de la famille des chaires. Construit à une époque où, dans quelques églises italiennes, on établissait encore des ambons à la partie antérieure de la clôture du sanctuaire, il nous fait connaître une de ses principales transformations. Bien que notre monument ne porte aucune date, le style de ses sculptures accuse assez son époque pour pouvoir avancer qu'il doit être de la fin du XIIIe siècle. Mais parmi les chaires italiennes de cette période c'est très-certainement l'une des plus couvertes de sculptures, et celles-ci méritent, par leur nombre et par leur valeur, une mention à part. Les scènes sont exécutées en un assez haut relief. Quant à l'auteur, les écrivains varient d'opinion; l'un le croit Allemand (1); l'autre, Lombard (2) et un troisième cite Jean, de Pise (3). Tout ce que l'on peut dire, c'est que, d'accord avec un grand critique (4), l'on a quelques raisons pour penser que ce doit être un sculpteur appartenant à l'école du Pisan Nicolas. Cette opinion (5) semble, du reste, appuyée sur un document que l'on a découvert dans les archives du patrimoine ecclésiastique de Pistoja; on y a, dit-on, appris que la chaire est de l'an 1270 et l'œuvre d'un certain Guillaume. Ainsi, continue le dernier historien, nous n'hésitons pas d'affirmer que cette chaire fut faite par ce même frère dominicain, Guillaume, de Pise, qui collabora avec Ricotta au fameux tombeau de saint Dominique, à Bologne. Si cette opinion, ajoute-t-il, n'est pas complétement démontrée par les textes, du moins elle ne paraît pas en opposition avec ce qu'a dit le savant auteur qui a traité de la vie et des travaux du moine Guillaume (6). Cette chaire n'occupe plus sa place primitive. A l'origine, elle était disposée sur un point moins élevé; mais, actuellement, on l'a mise dans la nef. Des restaurations y ont été faites à plusieurs époques : en 1398, par un certain François, de Sienne, et, en 1837, par le professeur Étienne Ricci. Pour sa composition architectonique, l'artiste semble avoir adopté le système ou la forme de celles qu'on plaçait en avant du chœur. Des colonnes supportent une caisse rectangulaire, destinée à recevoir le

(1) Vasari, Vies des plus excellents architectes, peintres, sculpteurs, etc., à l'article : *Jean, de Pise*.
(2) Ciampi, *Notizie inedite della sacrestia Pistoiese de' Belli Arredi ec. Fir.* 1810 *car.* 17.
(3) Morrona, *Pisa illustrata*, etc.
(4) Cicognara, *Storia della Scultura*, etc. Tome I, lib. 3, cap. 3.
(5) Tigri (l'abbé), *Nouveau Guide de la ville de Pistoja*.
(6) Marchese (le P.)

Digitized by Google

prêtre. Toutefois, comme l'église de Saint-Jean est fort petite, on combina le monument de manière à lui donner une destination multiple, c'est-à-dire qu'on lui fit remplir à la fois l'office d'ambon et celui de chaire : d'*ambon*, en y lisant les épîtres et les évangiles; de *chaire*, en y faisant les prédications, certaines lectures, etc. La caisse ou la partie sculptée de cette chaire est composée de trois faces. C'est dans la face de l'orient que se trouvait, à l'origine, l'unique escalier d'ascension et de descente.

Ici pourrait, à la rigueur, se clore notre notice, si nous n'avions à faire connaître quelques particularités dont la nature vient rehausser la valeur de ce meuble. Commençons par la partie inférieure. Suivant un usage, dont on citerait plusieurs exemples, mais que nous limitons aux chaires de Pise et de Sienne, les colonnes reposent sur des lions ayant, entre leurs pattes, des figures d'animaux d'une espèce ou d'une nature timide. En admettant, sur ce point, les idées du moyen âge, peut-être y a-t-il là une idée de symbolisme, et devons-nous y voir une allusion à la force protégeant le faible; en d'autres termes, une manifestation artistique de l'Église protégeant les humbles ou ses véritables enfants; allégorie parfaitement bien placée au pied de cette chaire, d'où le prédicateur fait descendre la parole du fort qui encourage et fortifie l'innocent ou le timide. — Mais élevons nos regards et portons-les sur ces chapiteaux, pour constater à la fois et leur composition et les éléments de l'art au XIIIe siècle. — Montons encore; puis, parvenu à la caisse, arrêtons-nous pour y approfondir quelques points signalés plus haut. Je laisse à de plus habiles l'honneur de décrire toutes les scènes que représentent ces compositions sculptées. Dans un livre comme le nôtre, nous ne devons guère nous occuper que de la question de l'art; cependant, il convient de dire qu'elles offrent, en grande partie, des scènes empruntées au Nouveau Testament. — Aux angles de la partie antérieure, l'artiste plaça des personnages drapés à l'antique; ce sont six figures, assez vraisemblablement celles des apôtres, que l'on a divisées par groupes de trois, afin de leur faire supporter les *lectoria* de l'Épître et de l'Évangile; ces six figures indiquent, par le rôle qu'elles jouent, la première destination de cette chaire, c'est-à-dire son office d'ambon. Le deuxième emploi, celui de lieu de prédication, est surtout accusé par l'agencement d'un troisième *lectorium*, sur lequel se faisaient la lecture des leçons, celle des prescriptions de l'Église, des exhortations pieuses, etc. Le besoin de ce dernier pupitre donna naissance à une composition symbolique fort remarquable, dont la valeur, sous le rapport de l'art, mérite une très-sérieuse attention. Déjà, l'ambon de l'église de San-Miniato (1) a montré comment on entendait la groupement des animaux personnificateurs des évangélistes. C'était, comme support de pupitre, une pensée d'arrangement telle qu'on pouvait la concevoir alors. Mais, ici, l'on voit que le temps, l'art et les idées ont marché. L'artiste ne se contente plus de la disposition précédente; il a voulu rendre sa pensée d'une autre manière et produire un ensemble qui fût plus en harmonie avec ses idées et celles de son époque; aussi, au groupement de l'aigle, de l'ange, du lion et du bœuf, dont il a varié le placement, aussi, dis-je, a-t-il encore ajouté, relié les figures des apôtres eux-mêmes, divisés en groupes, ce qui forme, comme iconographie, une idée plus complète. — Sur quelques moulures de cette chaire, on voyait autrefois des incrustations en mosaïque de verre ou des émaux dont il reste quelques traces; les bas-reliefs eux-mêmes ont, peut-être, été peints et se détachaient sur un fond coloré dont on aperçoit

(1) Voyez une reproduction de cet ambon dans le deuxième volume de nos *Monuments Anciens et Modernes*.

Digitized by Google

quelques vestiges. On remarque encore une représentation des armes de la ville sur la moulure émaillée qui supporte le groupe des animaux symboliques, et une personne, digne de foi, affirme qu'il y avait aussi quelques lettres et des chiffres composant le nom du moine Guillaume ainsi que l'année 1270. — Ceux de nos lecteurs, qui désireraient de plus amples détails, voudront bien prendre connaissance d'un mémoire redigé par l'un de nos plus doctes confrères (1).

La date de ce meuble semble, comme je l'ai dit, se rapprocher d'une époque mémorable dans l'histoire de la sculpture, de celle où le Pisan Nicolas fit, par son génie et son initiative, sortir l'art de l'état où il se trouvait avant lui. Du reste, l'analogie que présentent certaines figures des bas-reliefs avec celles des sculptures antiques dont elles paraissent quelquefois des copies, la noblesse des poses, l'harmonie des proportions, le sentiment de vie qui anime chaque personnage, la variété d'expression, enfin ce caractère et ce progrès qu'on remarque dans l'exécution, tout démontre la supériorité de cette œuvre sur celles des artistes contemporains, et cette valeur constitue, à nos yeux, autant de motifs qui doivent la faire distinguer et classer, sinon dans les travaux d'un grand maître, du moins parmi ceux qui furent créés soit par quelques-uns des élèves de Nicolas, soit encore par des sculpteurs qui marchaient sous ses inspirations. Tout donc vient se réunir pour faire prendre à cette chaire une place distinguée dans les œuvres de l'art (2).

Maintenant, est-il besoin de remarquer qu'il y a là un mélange curieux des éléments du moyen âge alliés à des éléments antiques, et devons-nous signaler, par exemple, la dissemblance de nature entre les chapiteaux et les bas-reliefs? C'est encore un de ces contrastes et de ces rapprochements dont on connaît plusieurs exemples. Ainsi, dans cette chaire, où toute la pensée est chrétienne et catholique, l'artiste, qu'un sentiment du vrai et du beau éloignait du dessin et de l'exécution des XIe et XIIe siècles, a, par une intention louable, introduit des inspirations romaines, mais qui semblent avoir déplu à quelques antiquaires. Pour notre part, nous nous plaisons à y constater une phase de l'art et surtout celle du progrès qui fit sortir la sculpture de cette funeste voie des romans, ces lourds créateurs de l'immobilité dans la statuaire. Honneur donc à Nicolas ou à ses élèves, et honneur aussi à ces artistes qui, à Chartres, à Reims, à Amiens, à Bamberg, etc., surent créer tout ce peuple de figures saintes où respirent à la fois la vie, l'intelligence et toutes ces belles expressions que l'archéologue se plaît tant à considérer! — On voit, par ces quelques lignes, quel intérêt présente à l'historien, à l'antiquaire, à l'architecte et même à l'artiste, l'étude de ce meuble, si modeste en lui-même, mais dont la composition, la nature, le décor, le symbolisme et le faire soulèvent à la fois tant d'intéressantes questions.

(1) M. Didron a publié, dans les *Annales Archéologiques*, un très-remarquable article sur cette chaire. (Voy. Tome XVIIe, pages 315 à 320.)

(2) L'abbé Tigri appelle l'attention sur l'art avec lequel l'artiste à su grouper ses bas-reliefs dans d'aussi petits cadres; il signale ensuite le caractère de plusieurs figures, et fait aussi quelques rapprochements avec les œuvres du célèbre Nicolas; enfin, il termine en disant qu'il ne peut y avoir aucun doute que cette chaire ne soit des beaux temps de l'école pisane et du ciseau du moine Guillaume, et il en donne pour preuve : d'une part, la répétition d'une scène que Nicolas mit dans la chaire du baptistère, à Pise, et, de l'autre, l'analogie de style ainsi que le même mode d'exécution, qui est un très-haut relief.

Digitized by Google

Digitized by Google

PORTAIL DANS L'EGLISE DE ST JEAN, A PISTOIA
Italie

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAIRE A PRÊCHER

DANS L'ÉGLISE CONVENTUELLE DE SAINT-FRANÇOIS, A ASSISE.

En Italie, où les traditions et les pratiques de la primitive Église se perpétuèrent beaucoup plus longtemps que dans les autres pays de la chrétienté, l'usage de l'ambon, plus ou moins modifié, fut conservé, dans l'intérieur des édifices religieux, jusqu'au XVe siècle, et ce n'est guère que vers cette époque qu'on vit apparaître les premiers exemples de *chaires à prêcher*. Mais, dès lors, ces monuments-meubles présentèrent, dans leur constitution, des particularités distinctives et caractéristiques qui tinrent essentiellement à l'état de l'art en ce pays, particularités qui méritent d'être signalées et reproduites dans notre recueil. Examinons ici l'une de ces chaires italiennes, celle de l'église conventuelle de Saint-François, à Assise.

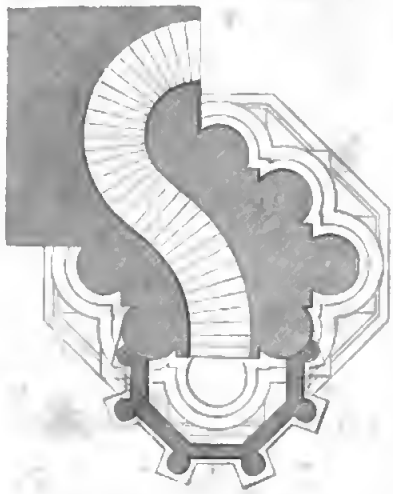
Ce meuble nous paraît d'autant plus intéressant à étudier, qu'il offre, dans son ensemble, un spécimen servant comme de transition entre l'ambon et la chaire à couronnement, c'est-à-dire, un exemple, d'origine italienne, dont les dispositions se placent, par leur nature, entre cette espèce de tribune, telle qu'on la voit constituée à Saint-Clément, à Toscanella, à Saint-Miniato, et la chaire adossée, surmontée d'un abat-voix, ainsi qu'il s'en trouve à Saint-Étienne de Vienne et ailleurs.

L'étude archéologique de la chaire d'Assise se présente à l'observateur sous deux points de vue différents : d'abord, sous le rapport de l'architecture, comme une des transformations que subit la tribune de prédication; puis, sous celui de la décoration, comme un exemple de ce système de polychromie, appliquée par les artistes du moyen âge sur les objets qu'ils furent appelés à décorer.

En ce qui concerne ses formes et ses dispositions architectoniques, cette chaire se compose de deux parties principales : d'une espèce de tribune, réservée à l'orateur sacré, et d'un support destiné à la soutenir. Ainsi l'ensemble, considéré au point de vue de la composition, consiste donc en une caisse polygonale, reposant sur un fût de colonne, à l'aide d'une construction intermédiaire, formée d'une suite de moulures disposées selon le système de l'encorbellement, afin de relier les deux parties constitutives. Nous ne nous étendrons point ici sur l'examen élémentaire de sa décoration, c'est-à-dire sur celle qui couvre les faces antérieures de la caisse; ce sont là des détails inutiles pour nos lecteurs. Bornons-nous à appeler seulement leur attention sur la nature et le caractère des formes. Toutes ces arcades, colonnes, frontons, etc., accusent évidemment, dans leur constitution et dans leur agencement, cette modification caractéristique que subit, dans l'Italie, l'architecture en arc aign pendant le cours des XIVe et XVe siècles, modification qui donna aux œuvres de cette époque un cachet particulier, résultant de l'influence qu'y exerça toujours l'art antique, et dont notre chaire renferme plusieurs éléments. Mais, à Saint-François d'Assise, les dispositions de ce meuble présentent encore une autre particularité digne de remarque : si l'escalier fut, le plus souvent

Digitized by Google

agencé sur le développement extérieur d'un pilier, on voit ici qu'on le disposa quelquefois aussi à l'intérieur de le pile, au moyen d'un évidement opéré dans la masse. — Les petites figures, placées dans les niches, représentent celle de saint François (¹), fondateur de l'ordre des Frères-Mineurs, et celles de quelques-uns de ses principaux disciples. — Cette chaire se trouve située, dans l'Église supérieure, à l'angle nord-ouest de la croisée du transsept.



Plan de la chaire d'Assise.

Disons maintenant quelques mots de la polychromie appliquée aux différentes parties de l'œuvre. Évidemment, cet état ou cette condition tient particulièrement au système général de le décoration, qui est celui de la peinture murale, couvrant toutes les parois de l'édifice. Mais, quelle est l'époque de ce travail? A cette demande, nous répondrons qu'en s'en rapportant, sur ce point, à l'opinion des juges compétents en la matière, elle doit être contemporaine ou peu postérieure à l'établissement de la chaire elle-même; quant au choix des couleurs, il n'y a vraisemblablement là, aucune idée arrêtée ou symbolique, et l'on pense que les divers tons en ont été choisis de nuances telles, qu'ils puissent, par leur valeur, s'harmoniser avec la gamme générale de la décoration intérieure

Reste donc à connaître son âge. Suivant toute apparence, et en prenant pour guide les éléments mêmes qui la composent, on ne peut nier que les parties n'appartiennent à deux époques distinctes, et que la tribune avec son encorbellement ne fut relancée après coup et postérieurement à la construction de l'Église. En effet, le support, par ses empattements aux angles de la base et par son analogie avec les autres colonnes du monument, prouve certainement l'art du XIIIe siècle, puisque c'est une colonne coupée de l'édifice; tandis que l'ornementation de la tribune et celle de son encorbellement indiquent une date bien postérieure, qui, probablement, doit être le commencement du XVe siècle. Les détails de cette partie supérieure rappellent d'ailleurs ceux de Sainte-Marie des Fleurs, du Campanile et de l'Autel d'Or-San-Michele, à Florence, ceux des tombeaux des Scaligeri, à Vérone, etc., avec lesquels ils offrent une grande similitude.

Telle est, en résumé, cette chaire que nous considérons comme l'une des plus intéressantes parmi celles de l'Italie à cette époque.

Notre planche donne une élévation de ce monument-meuble, à l'échelle de 0,05 centimètres pour mètre.

(¹) Né à Assise, en 1182, il institue cet ordre vers 1215, et mourut en 1226. — L'église du monastère, si célèbre dans l'histoire de l'art et par son architecture et par ses peintures, fut fondée en 1228.

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III
NAPOLI

CHAIRE EN MARBRE SCULPTÉ

DANS L'ÉGLISE PAROISSIALE, A PRATO

NOTA. — *Un grand nombre d'épreuves portent, par erreur :* A PISTOJA.

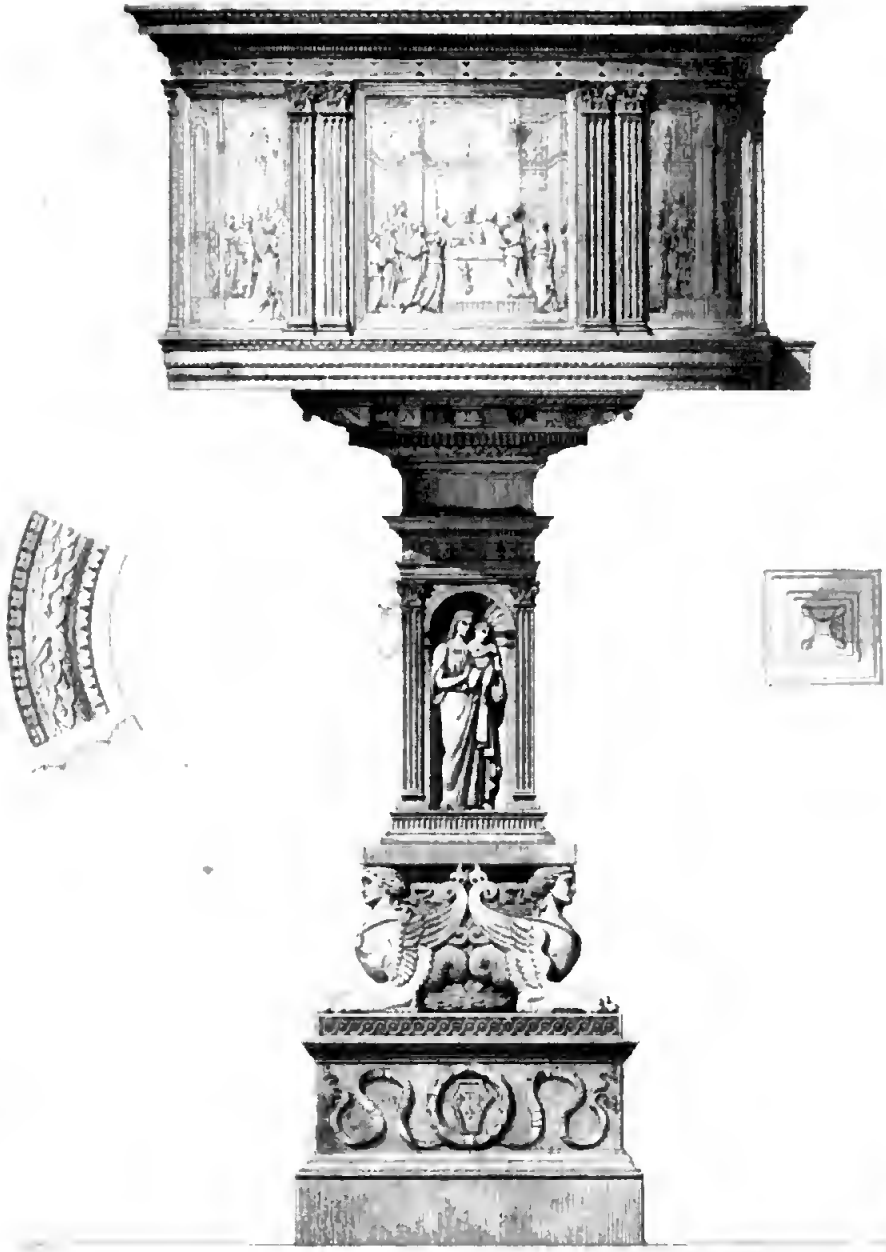
Ce meuble ou plutôt cette tribune appartient, par sa composition, à la classe des chaires dites *pédiculées*, que l'on désigne ainsi par opposition à celles dont l'établissement repose sur le système de l'*encorbellement*. Cette disposition n'était point une nouveauté pour les artistes de la Renaissance. Le moyen âge en avait fourni maint exemple; aussi, les mêmes pratiques ayant provoqué la création de meubles analogues, il fut assez naturel d'en emprunter les dispositions aux prototypes de cette époque, qui créa les premières chaires, c'est-à-dire les ambons et les tribunes. Aux XVe et XVIe siècles, les traditions, à l'égard des formes, persistent et se continuent. L'art seul, qui variait suivant les pays et les écoles, y apporta des modifications; mais, celles-ci se bornèrent à la composition et au décor propres au style. Le pédicule et la caisse furent donc composés de parties agencées suivant des données particulières, mais leur ornementation revêtit un caractère souvent peu en harmonie avec celle du moyen âge, caractère dont les artistes et l'auteur s'étaient surtout passionnés. Vasari, l'un des vieux historiens de l'art, dit que Mino, da Fiesole, décora la caisse de sa chaire de sujets en bas-reliefs tirés de la vie de la Vierge, et qu'il composa le pédicule de membres et d'ornements dont il lui attribue l'invention. Quelles peuvent être la nature et la valeur de ce décor pour mériter de la part de cet historien une mention aussi explicite? Je passe assez légèrement sur la partie architecturale pour ne m'occuper ici que de l'ornementation. Ailleurs, nous avons dit que les compositions décoratives, introduites par les artistes italiens de la Renaissance, offrent un caractère étrange, fruit du bizarre assemblage des éléments chrétiens combinés aux figures du polythéisme. Sur ce point, on se demanderait, peut-être, quelle fut la conduite de la papauté pour réprimer un tel écart. L'histoire et les faits répondent que, loin de s'opposer à cette choquante anomalie, l'autorité religieuse semble s'être, au contraire, fait la propagatrice de cet acte; car, il résulte, de l'examen des œuvres et des documents, tout un ensemble de preuves constatant que l'introduction de ces figures ne l'émut point. En effet, l'on cite, de cette date, mille exemples où cette alliance accuse, à n'en pas douter, la force et l'entraînement d'un goût dont s'éprirent toutes les classes. La passion de l'antique avait révolutionné bien des choses, et ce nou-

Digitized by Google

veau courant avait, par son action, créé une série de faits qui tranchent et contrastent avec ceux des siècles précédents. L'art et la littérature des anciens étaient à la mode; sous leur influence, mille créations s'étaient produites; l'Église elle-même y avait aidé de son pouvoir. Quoi de plus naturel et de plus logique que de voir une partie de ces idées s'infiltrer et se traduire dans les œuvres contemporaines. On conçoit que presque tout reçût, dès lors, une plus ou moins importante application de la manie du moment; car, pour se montrer à la hauteur, le monde artistique et littéraire composa dans cette donnée, et chacun, en subissant le joug de la mode, n'y aperçut rien d'étrange, puisque le résultat n'était autre que celui qu'appréciait et que recherchait la passion du jour. Telle est, fort vraisemblablement, la cause de ces anomalies produites à l'époque de la Renaissance et dont notre chaire de Prato offre un nouvel exemple. Là, sont confondues, dans un même ensemble, et les représentations chrétiennes et les figures polythéistes; mélange hétérogène qui nous frappe et nous choque aujourd'hui, mais que le XVIe siècle acceptait sans contrôle et comme une conséquence des idées qui avaient cours alors. En cela, Mino ne fit que suivre le goût de son temps, et l'introduction de ses figures chimériques dans la composition d'un meuble chrétien constate, une fois de plus, la force et le courant des idées qui dominaient les hautes classes à l'époque de la Renaissance, c'est-à-dire la passion de l'art antique poussée à ce point qu'on l'introduisait jusque dans les monuments du culte.

Ces considérations établies, on ne saurait, au point de vue de l'art, méconnaître l'importance de cette chaire. Sa composition architecturale et le mérite de ses sculptures en font une œuvre véritablement remarquable et tout à fait hors ligne. Sous le rapport des dispositions, le monument rappelle, de tous points, la chaire *pédiculée* du moyen âge, c'est-à-dire l'agencement de deux parties superposées, la *caisse* et le *support*, auxquelles le XVe siècle avait joint un troisième membre, l'*abat-voix;* mais, celui-ci manque à notre chaire de Prato. Quant au chapitre de l'art, il faut reconnaître que la composition des bas-reliefs et le mérite de la sculpture dénotent l'action ou la main d'un artiste supérieur. — Nous n'entrerons dans aucune considération sur le caractère des œuvres créées par Mino, de même que nous ne parlerons ni de l'influence ni de la place qu'occupe cet artiste dans l'histoire de l'art. Sur ces différents points, on pourra lire ce que pense Vasari, mais surtout l'opinion de ses judicieux annotateurs : MM. Leclanché et Jeanron.

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

VIERGE SUSPENDUE

DANS L'ÉGLISE DE KEMPEN

Ailleurs, nous expliquerons les motifs qui portèrent l'Église à suspendre ces images dans l'intérieur de la basilique; mais, en attendant, nous devons dire ici quelques mots de celle reproduite sur notre planche.

Parmi les divers exemples qui se sont conservés, la Vierge de Kempen peut, à bon droit, passer pour l'un des plus remarquables; car, indépendamment de son mérite comme art, elle offre encore, sous le rapport iconologique, une singularité qui la distingue des autres où cette condition s'observe assez rarement. Je veux parler de la présence combinée de la figure de Dieu le Père et de celle de l'Esprit-Saint représenté sous la forme de colombes agencées aux quatre points d'une boule, figurant peut-être le monde.

Une autre particularité, qui ne manque pas d'une certaine importance, mérite encore d'être signalée. Il s'agit de ce système de *luminaire honorifique* dont cette composition est pourvue, et qui forme, avec elle, comme une espèce de monument à double intention : 1° la *composition* elle-même, c'est-à-dire l'agencement des figures de la Vierge, de l'Enfant Jésus, de Dieu le Père et de l'Esprit-Saint, et 2° une sorte de *couronne de lumière;* mais, il est évident qu'ici le luminaire n'a pas la destination de couronne et qu'il est *seulement* honorifique, c'est-à-dire disposé et établi en l'honneur de la Vierge, et, subsidiairement, des plus vénérables personnages de la religion chrétienne.

Nous reviendrons, ailleurs, sur l'origine, le but et les principaux monuments de cette classe. Tout ce que l'on peut dire au sujet de la Vierge de Kempen, c'est que l'artiste a fait preuve d'un grand goût et d'une certaine science dans l'art d'arranger les diverses parties de son œuvre; car, le sujet central qui domine par sa masse, la couronne que supportent les anges, les figures de Dieu le Père et du Saint-Esprit, et, enfin, ce système de luminaire, distribué, à la base, sur ces gracieux enroulements, tout concourt pour donner à l'ensemble une forme harmonieuse et pondérée qui satisfait l'œil et charme ainsi la vue du spectateur.

Maintenant, il nous faut ajouter que cette œuvre est presque entièrement en métal, et que celui-ci est le fer, mais à l'état de pièces de rapport dont quelques-unes sont même de nature à donner une haute idée des artistes allemands au XVe siècle. Comme on le pense bien, il y a, là, des travaux de repoussé combinés à d'autres travaux de découpage soit à l'estampe ou à la lime; mais, pour en apprécier convenablement l'exécution ou la valeur, il faudrait pouvoir examiner l'original ou bien posséder quelques détails exécutés sur une grande

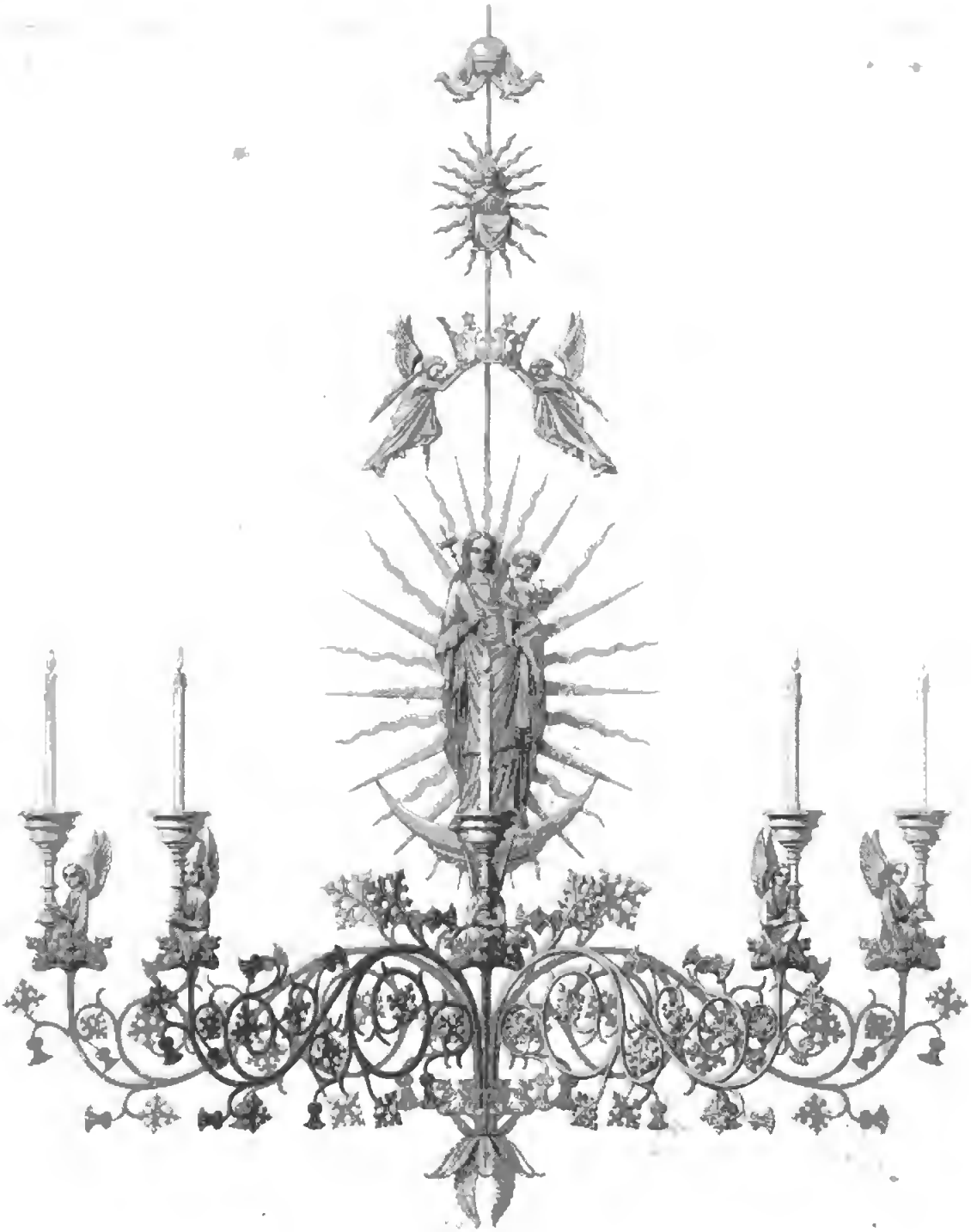
Digitized by Google

échelle. Il conviendrait aussi de comparer ce morceau à certaines œuvres de ferronnerie contemporaines, et, de leur comparaison découlerait, pour l'enseignement et l'histoire de l'art, cette notion : qu'en fait de ferronnerie, le XVe siècle était toujours fort habile, puisqu'il sut produire des créations remarquables, ce que prouve, d'ailleurs, notre monument de Kempen et beaucoup d'autres non moins importants.

Le luxe et l'excellence de ces Vierges suspendues venaient accroître encore le nombre des objets que l'Église s'était plu à créer à travers les siècles pour l'édification des fidèles et pour la décoration de l'intérieur du temple.

Ce monument était peint et doré.

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

BUFFET D'ORGUES

DANS L'ÉGLISE DE GONESSE

Comme la plupart des pièces qui forment le mobilier des églises, le buffet d'orgues reçut aussi le luxe de la couleur, et, dès le XVe siècle, ce genre de décoration semble avoir été mis en pratique; car, on en connaît plusieurs exemples dont la menuiserie, c'est-à-dire le support, la montre et les volets sont entièrement peints. Une dernière application, qui devait compléter le système, restait à introduire; on ne l'attendit pas longtemps. Quelques buffets des XVe et XVIe siècles prouvent, en effet, qu'on ne se contenta plus de la mise de la couleur sur le travail du bois ou de la menuiserie; on voulut l'étendre à la partie métallique, et, vers cette date, l'on admit, parfois, ce mode particulier d'ornement. Cette nouvelle introduction de la couleur ne regardait toutefois que les tuyaux extérieurs ou apparents de la montre; mais, à en juger par les monuments, tous ces tuyaux n'en furent point couverts. Une question de goût avait fait comprendre que la combinaison résultant de tuyaux peints et de tuyaux à l'état naturel, pourrait produire une heureuse opposition, et, partant de cette idée, l'on n'appliqua la couleur qu'à certains d'entre eux afin de créer un plus grand contraste; enfin, on ne doit point oublier de dire que quelques tuyaux peints reçurent préalablement des travaux de gaufrure dont l'effet avait été calculé par le décorateur. Après un tel décor, tout porterait à croire que l'orgue était arrivé au plus haut point des embellissements dont on pût l'enrichir; il n'en fut pas ainsi, et on l'augmenta encore. Les décorateurs du XVIe siècle étaient bien les dignes continuateurs des ornemanistes du moyen âge. La montre et ses tuyaux ne laissaient plus de place à la décoration; on l'appliqua au support ou à l'encorbellement sur lequel reposait le buffet, et, dans ce but, on établit une large surface curviligne, destinée à recevoir, au lieu de tons plats ou de sculptures coloriées, une grande scène peinte par un artiste de l'époque. C'était, le plus souvent, une composition relative à la musique; elle représentait, comme à Gonesse, des anges voltigeant dans l'espace et jouant des instruments. Sans aucun doute, le peintre avait eu l'intention de figurer un concert céleste, et la place était on ne peut mieux choisie sur l'orgue, ce roi des instruments et celui que l'Église adopta pour exprimer son allégresse. Toutefois, il ne faudrait pas conclure de cet exemple et de quelques analogues que ce système et que ce seul sujet décorassent tous les supports. Les artistes, qui recherchèrent toujours la variété ou des combinaisons nouvelles, admirent plusieurs modes de décor, et ceux-ci paraissent avoir été tirés ou de l'emploi des membres de l'architecture ou du fond propre de l'ornementation sculptée ou peinte. — Tels sont les divers embellissements que l'on appliqua, pendant le XVIe siècle, à l'ensemble et aux parties de l'instrument dont les accords donnent tant de majesté aux anciens chants de l'Église.

Digitized by Google

Digitized by Google

Nugent d'après Stecher — Gide et Baudry Editeurs — Imp. Pas...

BUFFET D'ORGUES DANS L'EGLISE A GONESSE

Elevation

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

BUFFET D'ORGUES DANS L'EGLISE A CONFESSE

Coupe et Détails

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

HORLOGES ECCLÉSIASTIQUES

DANS LES CATHÉDRALES DE BEAUVAIS ET DE REIMS

L'histoire de la machine-meuble, qui fut introduite dans l'église pour indiquer le moment des heures canoniales et des cérémonies, offrirait sans nul doute un grand intérêt, et nous l'eussions entreprise avec tout le zèle dont nous sommes capable, s'il nous avait été permis de publier tous les exemples ou tous les spécimens dont la connaissance est nécessaire pour apprécier ses transformations, comme œuvre d'architecture, depuis le plus simple type jusqu'à la création la plus importante et la plus compliquée; mais, sur ce point comme sur tant d'autres, la seule publication de nos deux exemples ne saurait suffire pour faire connaître des espèces et des modifications qui exigent de nombreux dessins. En l'état des choses, je dois regretter d'assez curieuses études; car, il eût été agréable de produire le premier groupement en ce genre, et, comme on le pense, nous y aurions joint tous les éléments qui s'y rattachent, soit comme copies de miniatures ou de dessins, soit comme reproductions de fragments sculptés ou d'anciennes gravures, etc. Limités donc par le nombre de nos planches, nous nous en tiendrons à leur seule analyse, reportant à une date postérieure l'exécution d'un projet pour lequel nous avions réuni de nombreux matériaux.

Dans un livre comme le nôtre, lorsqu'on traite des horloges, et, plus spécialement, de celles des églises, on comprend qu'il ne s'agisse pas du mécanisme à l'aide duquel on arrivait à la connaissance de la division du temps, c'est-à-dire à celle des heures de la journée, mais bien et seulement des édicules construits pour les établir : ainsi, c'est plus exclusivement du support ou de l'enveloppe, en d'autres termes, de la construction architecturale dont il est ici question.

Si l'on doit se faire une opinion d'après les monuments qui restent dans les églises, il y a tout lieu de croire qu'ils étaient de deux espèces : ceux dont la construction reposait sur le sol ou *pédiculés*, et ceux qui étaient établis dans une région élevée ou en *encorbellement*. Je range dans la première classe l'horloge de Beauvais, à la seconde se rattache celle de la cathédrale de Reims.

Horloge dans l'église cathédrale a Beauvais. — Le mécanisme, renfermé sans doute dans une cage en bois plus ou moins orné, fut mis sur une espèce de pédicule et surmonté d'un dais, l'un et l'autre également construits en pierre. Leur style accuse le XIVe siècle, c'est-à-dire qu'ils furent établis à une époque bien postérieure à la construction du mur contre lequel on les agença. La différence des deux appareils indique, du reste, ces deux époques (1). Un escalier à rampe droite donnait un accès facile à l'horloger ou aux personnes chargées de son règlement ou de son entretien. Mais quels étaient, à l'origine, la forme et le décor de la cage renfermant le mécanisme? Nous l'ignorons. Il n'est actuellement permis que de décrire celle

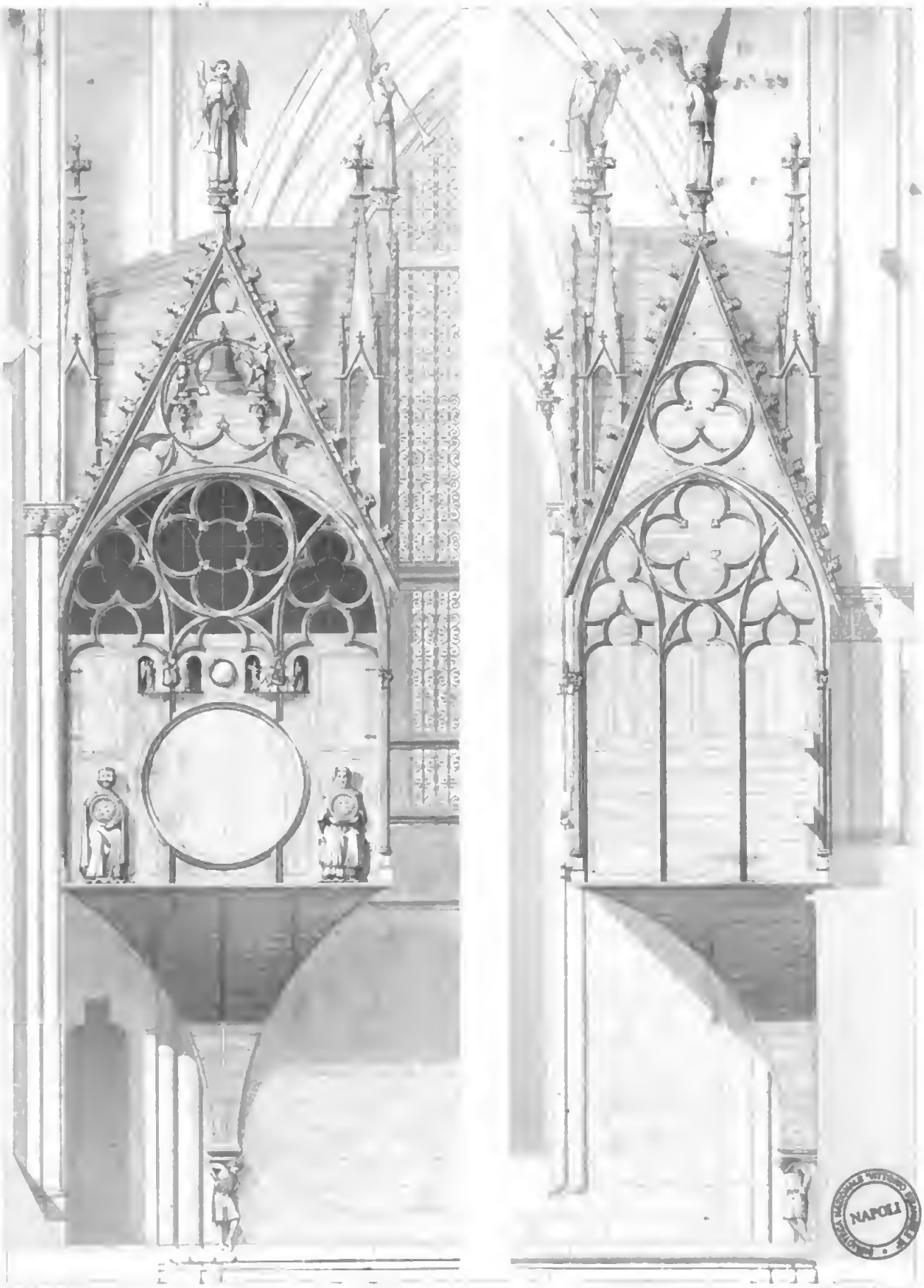
(1) Voyez aussi le plan, figure 2.

Digitized by Google

qui fut refaite au XVIe siècle, et dont notre gravure reproduit, en ponctués, la disposition et les ornements. Elle se compose d'une construction en bois avec disque en cuivre pour le cadran. Cette enveloppe fut mise pour préserver de la poussière le mécanisme de l'horloge. On sait que celui-ci fut retouché à plusieurs époques, et que la cloche date positivement du XVIe siècle. Quant au carillon, il sonne les airs des proses du temps pascal, de Pentecôte, de l'Assomption et de Noël.

Horloge dans l'église cathédrale a Reims. — Dans cette seconde espèce, une grande cage, disposée suivant le système de l'encorbellement, renferme le mécanisme. Comme l'édicule de Beauvais, celui-ci date du XIVe siècle; seulement, c'est de l'architecture en bois au lieu de la construction en pierre. On n'en peut méconnaître l'élégance, la bonne exécution ainsi que l'ingénieux arrangement. Mais, ici, point de retouches, et, conséquemment, point d'hésitation sur le décor primitif; car, à l'exception du cadran qui fait défaut, tout est de la même époque. La composition architecturale, le profil des moulures ainsi que le dessin particulier des ornements dénotent le XIVe siècle, et cette constatation fournit des renseignements précieux sur cette classe d'horloges dans l'intérieur des églises. Indépendamment de la décoration architecturale, se composant des motifs et de la flore qui l'embellissent, nous devons appeler aussi l'attention sur un autre système d'ornement que je nommerais volontiers *mécanique*, parce qu'il repose sur la mobilité de pièces dont nous allons parler. Les progrès que fit l'art de l'horlogerie engagea, vers une certaine époque, à se servir du mécanisme pour faire mouvoir quelques petites figures disposées de manière à produire un effet voulu. C'est ainsi qu'à telles heures, par exemple, le mécanisme, agissant par le jeu des rouages sur des disques horizontaux couverts de groupes représentant des scènes religieuses, faisait paraître et circuler ces personnages aux ébahissements de nos bons vieux pères. Il paraît qu'ils en étaient très-friands; car, les vieux livres contiennent de nombreuses descriptions d'horloges en ce genre dont quelques-unes même étaient fort compliquées, puisqu'aux scènes on y avait joint encore toutes les combinaisons astronomiques et mathématiques dont le mécanisme était susceptible. Nous en parlerons ailleurs. Ici, je me borne à dire que ce mécanisme, qui fait mouvoir toutes ces petites statuettes, n'est pas très-compliqué, et serait fort intéressant à connaître comme constatant l'état ou la condition de la science à cette époque. Il suffit pour mettre en mouvement une douzaine de petites figures peintes, qui apparaissent et disparaissent, par des ouvertures, dans l'intérieur de la cage. Au-dessus de cette région, mais dans le fronton même de la face principale, deux grotesques, le marteau à la main, frappent et sonnent, toujours par les combinaisons du mécanisme, sur une cloche destinée à régler les heures canoniales et les cérémonies religieuses. Le pignon est surmonté d'une figure d'ange dont la tête incline, selon le mouvement de deux jacquemards, tantôt à droite et tantôt à gauche. Entre les deux disques à personnages, un globe constellé indique, par ses révolutions, divers phénomènes astronomiques. Le cadran, dont les divisions sont modernes, est la seule partie apparente de ce meuble qui ait subi des restaurations modernes; il est accompagné de deux figures assises; enfin, le monument repose sur un personnage dans l'attitude d'un porteur de l'époque. N'oublions pas de dire que le mécanisme met en mouvement un carillon qui exécute les principaux chants des grandes fêtes de l'Église.

Digitized by Google

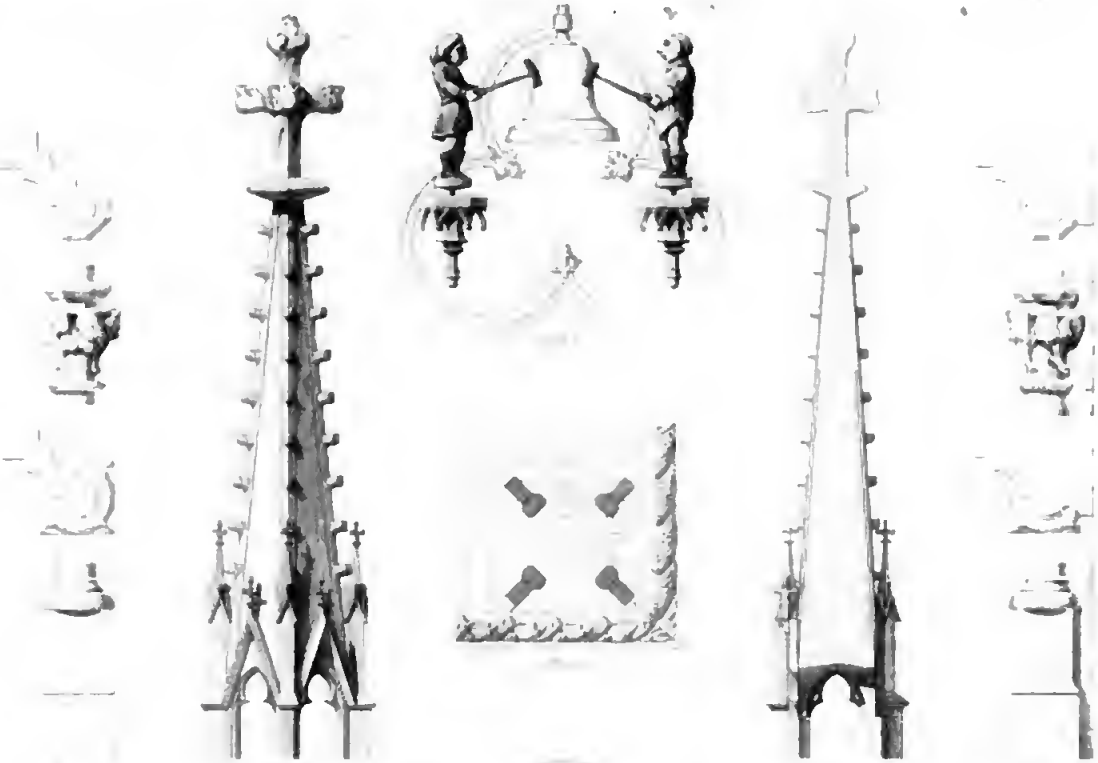


NAPOLI

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

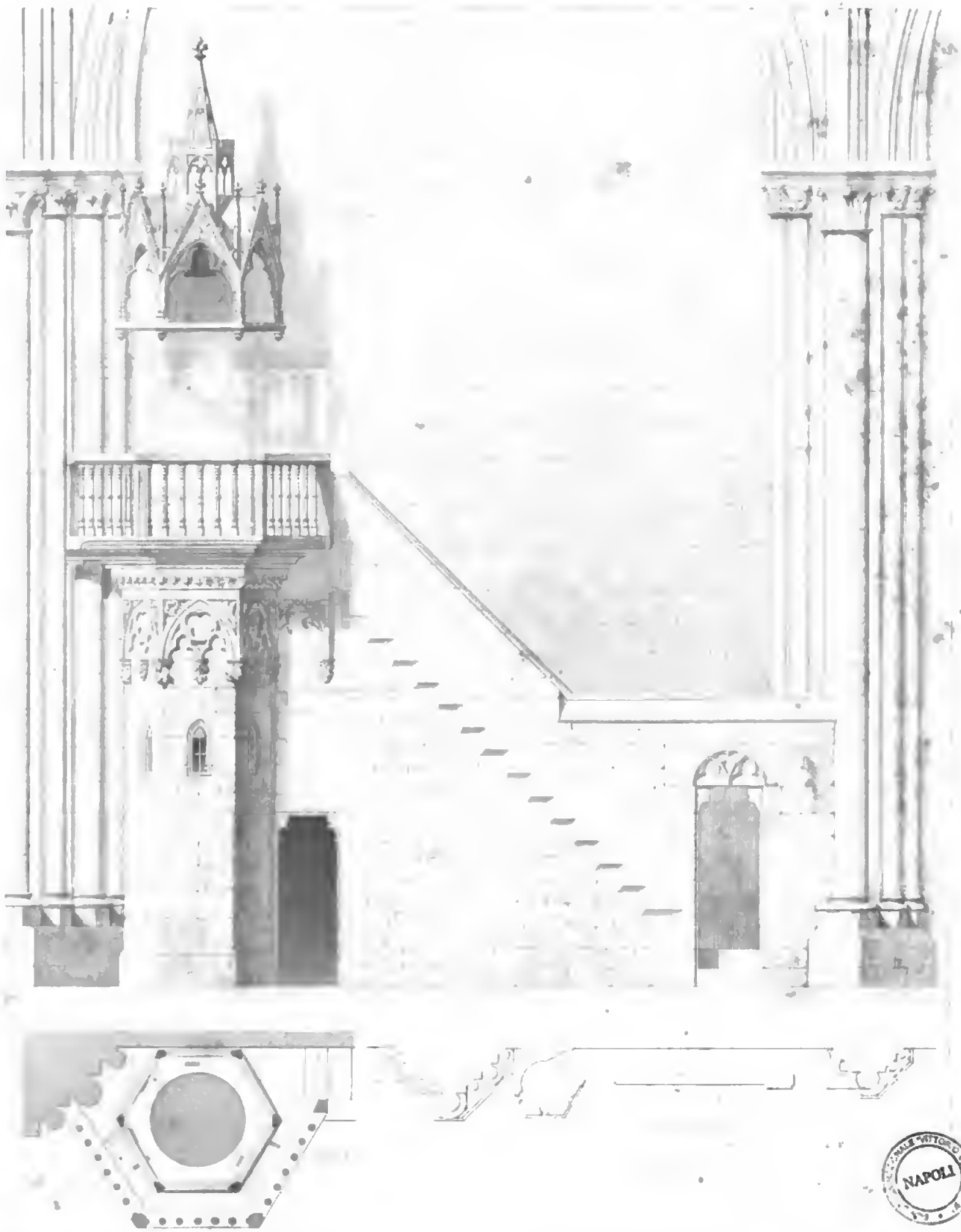


NAPOLI

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

PUITS SACRÉS DANS LES ÉGLISES,

A RATISBONNE, STRASBOURG, ETC.

En raison même du rôle important et des usages nombreux que l'eau (1) remplit dans les rites de l'Église, il nous a semblé utile d'entrer, à propos des puits sacrés, dans quelques détails préliminaires et succincts sur sa nature, sa provenance et sa destination, considérées au point de vue liturgique; car, il ne se fait presque aucune cérémonie dans la maison de Dieu, qui ne soit sanctifiée par son concours.

Mais, cet emploi de l'eau, et d'une eau particulière, dans les cérémonies religieuses, ne fut point une pratique dont fit seulement usage le Christianisme : d'autres civilisations, qui l'avaient précédé sur la scène du monde, s'en étaient déjà servies pour des lustrations. Ainsi, l'on sait positivement que les Juifs avaient une eau purificatrice, dont il est parlé dans les Nombres (chap. XIX). — Plus tard, les Grecs et les Romains eurent aussi leurs eaux lustrales, qui sont très-explicitement décrites dans les vieux auteurs. « Ces pratiques anciennes et assez com-« munes à tous les peuples, dit dom Calmet, sont une preuve de la religion naturelle et de la « connaissance qu'ont tous les hommes d'un Être souverain qui demande des marques sensibles « de notre respect et qui ne permet pas qu'on s'approche de lui, sinon dans une pureté par-« faite; mais, Collin ajoute (ce que nous n'osons affirmer) que Tertullien, saint Justin et d'autres « illustrations primitives du Catholicisme pensent que les païens avaient institué ces lustrations « et purifications à l'exemple de celles qu'ils avaient remarquées dans les livres des Hébreux. »

Quoi qu'il en soit, il faut se hâter de dire que cette eau lustrale, précédemment employée par les peuples de l'Antiquité, n'avait aucun rapport, comme nature et symbolisme, avec celle dont se servit l'Église, pas plus que leurs religions n'offraient de points de ressemblance avec le Christianisme. Cependant, on doit avouer que si l'intention fut autre, l'emploi parut, à quelques-uns, déceler une espèce d'emprunt que l'on peut expliquer. En effet, dès l'origine de la religion nouvelle, ses ministres, appréciant sans doute tout ce qu'ils pouvaient, sous le rapport des formes, emprunter à l'ancien culte, n'hésitèrent à s'approprier, mais en les modifiant, certaines pratiques qui étaient propres au polythéisme; et, dans le nombre, on doit signaler l'usage de l'eau destinée à la purification qu'on désignait, pour ce motif, sous la qualification de *lustrale ;* toutefois, l'Église comprit que, pour qu'on ne la confondît pas avec

(1) Nous n'en parlerons ici que d'une manière générale, et nous renvoyons, pour le détail de ses autres destinations, aux chapitres : BAPTISTÈRES. — FONTS-BAPTISMAUX — FONTAINES DANS LES ATRIA. — BÉNITIERS. — FONTAINES DITES MIRACULEUSES. — ETC.

Digitized by Google

celle des nations polythéistes, elle devait lui donner un caractère qui en distinguât la destination particulière.

Ce caractère, elle le lui donna par l'application d'un signe qui était alors en grande vénération chez les néophytes : par la bénédiction. « Les premiers chrétiens, dit Boissonnet, « étaient vivement persuadés du pouvoir que Dieu avait laissé au démon sur la créature « et de la nécessité de lui ôter ce pouvoir par l'autorité de Jésus-Christ; c'est pourquoi ils « faisaient des signes de la croix sur toutes les choses dont ils se servaient. » Or, l'Église, ayant jugé convenable d'instituer certains préservatifs contre les attaques de l'Esprit tentateur, choisit précisément l'eau pour remplir cette fonction; et, de là, naquirent ces bénédictions et ces exorcismes qu'elle dut subir pour pouvoir être employée par elle : ce qui nous amène à parler incidemment de sa nature et à examiner encore si sa provenance pouvait être indifférente.

Durant les jours de persécution, les rivières, les fontaines et les puits publics ou privés furent, assez vraisemblablement, les lieux où l'on prit l'eau nécessaire aux cérémonies du Christianisme; mais, dès que le culte de la religion nouvelle put être pratiqué librement, sa provenance appela sans doute l'attention des ministres. — On serait donc assez porté à admettre que, dès ce moment, l'Église, prenant une décision souveraine, ne permit plus que cette eau provînt d'une source ordinaire; et l'on supposerait volontiers qu'elle reconnut que, pour remplir une destination sainte, toutes les eaux ne pouvaient lui convenir; en d'autres termes : que celles-ci devaient avoir une origine particulière. Or, quoi de plus naturel de penser qu'elle décida que cette eau, pour pouvoir être destinée à d'augustes fonctions, dût préexister déjà dans un sol sanctifié par lui-même, c'est-à-dire, être tirée d'un des points ou d'une des parties du sol de l'Église. Et tel est, selon nous, le motif qui donna, peut-être, naissance à ces puits qu'on remarque encore dans un certain nombre d'édifices religieux (1).

Sans aucun doute, cette pratique ne fut pas générale; et, dans beaucoup d'endroits, il y eut des dérogations à la règle, en tirant néanmoins l'eau des rivières, des fontaines, etc.; mais, il n'en paraît pas moins vraisemblable, par la conservation de quelques-uns de ces puits, que l'Église semble avoir eu, sur ce point, une intention formelle, ainsi qu'un but essentiellement pratique et raisonné; c'était là, du reste, une grande pensée, toute logique et pleine d'enseignement.

Toutefois cette eau, spécialement tirée d'un puits ouvert dans le sol de la basilique, n'était point, aux yeux des ministres du culte, d'une nature à être immédiatement employée par le prêtre (et c'est là ce qui la distingue de l'eau de purification des peuples du polythéisme); elle devait, pour revêtir son caractère religieux et symbolique, recevoir encore une consécration particulière qui lui serait administrée par l'un des membres de la hiérarchie sacerdotale; consécration qui donnait lieu à certaines cérémonies dont l'origine semble presque aussi ancienne que le Christianisme lui-même.

Tout porte à croire, en effet, que cette bénédiction de l'eau remonte à une très-haute antiquité, puisqu'un grand nombre des Pères de l'Église et des premiers écrivains sacrés en parlent déjà d'une manière plus ou moins explicite; mais, en l'absence de documents positifs, on n'en saurait fixer précisément la date, bien que plusieurs auteurs en attribuent l'institu-

(1) On sait aussi qu'il y eut quelquefois, chez les Grecs et chez les Romains, des espèces de puits sacrés dans ou près des temples. (Voyez, à ce sujet, une très-savante dissertation de Paciaudi, intitulée : *Puteus sacer in agris bononiensis, etc.*)

Digitized by Google

tion au pape Alexandre Ier, qui fut martyrisé sous le règne de l'empereur Adrien. (Après J. C. 109-119.) — Dès le IIIe siècle, Tertullien (160-245) parle de l'eau sanctifiée par l'invocation de Dieu (1). — Un peu plus tard, saint Cyprien (246-258) dit plus distinctement qu'il faut que l'eau soit purifiée et sanctifiée par le prêtre (2). — Au IVe. siècle, saint Épiphane (367-403) en fait aussi mention. — Saint Augustin (354-430), en parlant du baptême, indique les effets du signe de la croix (3). — Saint Basile (329-379) met ces bénédictions au nombre des traditions apostoliques (4). — Enfin, saint Cyrille, de Jérusalem (315-386), — saint Grégoire, de Nysse (332-400), — et saint Denys, l'auteur de la *Hiérarchie*, les mentionnent aussi dans leurs œuvres. — A ces citations vénérables, on pourrait y ajouter celles d'autres autorités ecclésiastiques non moins respectables et qui remontent aux premiers siècles de l'Église; mais, elles suffisent, ce nous semble, pour établir catégoriquement l'ancienneté de cette institution.

Toujours préoccupée d'une grande pensée lors de ses créations, l'Église avait choisi, pour cette bénédiction de l'eau, plusieurs époques particulières, comme elle institua aussi différentes espèces de consécrations. — A l'origine du Christianisme, cette cérémonie était faite, avec une très-grande pompe, la veille de Pâques et de la Pentecôte, qui étaient les dates annuelles qu'elle avait spécialement fixées pour l'administration générale du sacrement de baptême (5); — mais, plus tard, et pour des causes particulières, on décida qu'il serait fait une autre bénédiction tous les dimanches. Voici comment s'exprime à ce sujet le Concile de Nantes, qui, au VIIe. siècle, ordonna cette consécration : « Chaque curé aura soin, tous les jours de dimanche, de « faire de l'eau bénite dans son église, avant la messe de paroisse; de la mettre dans un vase « net et convenable à un si grand mystère, afin que le peuple, entrant dans l'église, en prenne. » Mais, de peur que les fidèles ne crussent que cette autre eau bénite, faite originairement avec celle des fonts, ne leur conférât un second baptême, l'Église y attacha, pour la distinguer de celle qu'on consacrait à Pâques et à la Pentecôte, une bénédiction spéciale dont les prières avaient pour but de les préparer à assister plus dignement au sacrifice de la messe. — Enfin, il était encore, dans l'année, une dernière époque qui avait été assignée à la consécration de l'eau. Suivant le rapport de certains liturgistes, le temps, dit des Rogations, était plus spécialement fixé pour la bénédiction de l'eau publique, c'est-à-dire, de celle des puits (6), des citernes, des fontaines et des rivières.

L'Église procède à la consécration dominicale de cette eau par l'accomplissement de certaines cérémonies durant lesquelles le prêtre ou le célébrant récite des prières dont la prescription ainsi que la teneur paraissent d'une très-haute antiquité. — Selon la rubrique du missel romain, cette bénédiction se fait actuellement à la sacristie; mais, dans un grand nombre de paroisses, elle est célébrée au chœur ou dans la nef, ce qui est beaucoup plus conforme à l'ancien usage (7). Le prêtre prend du sel et de l'eau, qu'il exorcise en faisant des signes de croix et en prononçant

(1) *De Baptism. cap. IV* — (2) *Epistola LXX* — (3) *De Baptism.* et *Tractat. XVIII in Joann.* — (4) *De Spiritu Sancto, cap. XXVII.*

(5) Au chapitre des BAPTISTÈRES, nous entrerons, à ce sujet, dans des détails qui y trouveront plus naturellement leur place.

(6) Du CANGE, dans son *Glossaire*, cite, aux mots : *Puteus in Templis*, etc., un document (*Extat putei benedictio, etc.*), qui nous semble une erreur de sa part; car nous croyons qu'on n'a jamais béni particulièrement les puits érigés dans les églises, mais seulement l'eau qui en était extraite. Selon nous, ce document se rapporte à une autre classe de constructions.

(7) On trouvera dans les *Voyages liturgiques* de DE MOLÉON (LEBRUN DESMARETTES) des détails fort intéressants et relatifs à différentes cérémonies qui se pratiquaient, au XVIIe siècle, dans plusieurs contrées de la France.

Digitized by Google

des prières sur l'origine desquelles on n'est pas encore fixé. — Ces prières existent dans plusieurs ouvrages fort anciens; mais, bien qu'elles varient un peu quant à la forme, elles sont cependant presque toutes conçues dans les mêmes termes. On en trouve, d'abord, la formule dans les *Constitutions Apostoliques;* les sacramentaires de saint Gélase (après J.-C. 492-496), et de saint Grégoire (544-604), en renferment aussi le texte (1); et il est encore consigné dans le recueil gallican de Bobio (2), dont la rédaction peut être placée vers le VIIe siècle; enfin, le sacramentaire d'Egbert, archevêque d'York, au VIIIe siècle, et celui de saint Guilhem (3), qui fut rédigé à peu près vers le même temps, en contiennent des versions qui offrent une très-grande ressemblance. Nous nous contentons, pour le but de cette notice, de citer ici les noms des auteurs de quelques-uns des plus anciens ouvrages où cette formule est rapportée. — Voici, au reste, les paroles de cette consécration telles qu'on les lit dans les Constitutions Apostoliques : « *Sanctifica, « Domine, hanc aquam benedictam, tribue ei juvandi et depellendi morbum, fugandi dæmones, « expellendi insidias.* » La teneur de la bénédiction du sacramentaire de Bobio n'en diffère pas beaucoup, quant au sens; mais, on n'y voit point de formule pour le mélange.

Cette consécration achevée, le célébrant, ou l'un des prêtres à sa place, accomplit la cérémonie pour laquelle cette eau fut bénite. On y procède ainsi : d'abord, il est fait une aspersion sur l'autel pour demander à Dieu que les démons ne troublent point les ministres du Seigneur; puis, on en fait une autre sur le clergé, comme sur les principaux membres du corps mystique de Jésus-Christ, ses coopérateurs, dit Collin, dans la sanctification des âmes; enfin, les fidèles en sont arrosés à leur tour, afin de les purifier pour qu'ils assistent plus dignement à la messe, et pour que leurs prières soient aussi plus agréables à Dieu. — Bien qu'il ait été conservé un certain nombre de documents, on ne saurait déterminer, d'une manière exacte, l'époque où l'Église a commencé à pratiquer l'aspersion des fidèles avant la messe dominicale de paroisse. Cependant, dès le IXe siècle, on en voit déjà l'usage établi; et, très-vraisemblablement, il remontait à une époque antérieure. Dans une homélie, qui date de l'an 847, le pape Léon IV l'enjoint positivement à tous les curés (4), et vers l'an 852, l'archevêque Hincmar fait aussi la même recommandation (5); l'auteur du Micrologue dit encore que, de son temps, on n'omettait jamais l'aspersion de l'eau bénite, tous les jours de dimanche (6); enfin, Honoré d'Autun, Walafride Strabo, saint Charles Borromée et beaucoup d'autres grands personnages ne sont pas moins explicites sur l'usage de cette cérémonie.

Pour compléter l'ensemble des notions succinctes que nous voulions présenter ici, d'une manière incidente, sur l'eau bénite, considérée seulement d'une manière générale, il nous reste à signaler les autres destinations qui, indépendamment des deux plus augustes, celles du baptême et de l'aspersion dominicale, lui ont encore été données par l'Église. — L'une des plus vénérables était, certes, celle qu'elle remplissait durant le sacrifice de la messe où elle était mélangée au vin dans le calice. On employait aussi l'eau bénite pour faire des exorcismes et d'autres cérémonies; elle servait à laver les linges qui pouvaient contenir des parcelles de l'hostie, ainsi que tous les tissus ecclésiastiques (7); on en faisait encore l'emploi lors de la dédicace ou de la

(1) *Codex Sacramentar.*, pag. 106 et 237; — (2) Mabillon, *Museum Italicum*, Tome I, pag. 323 — (3) Martène, *Sacramentar. Gellon.* Tome III, pag. 244, 245 et 252.

(4) *Homilia de curâ pastorali, etc.* — (5) *Caput V.* — (6) *Micrologus caput XLI, de Ecclesiasticis observationibus.*

(7) Et quand les palles, c'est-à-dire, les corporaux et les voiles, qui sont les ornements de l'autel, ainsi que les courtines qui environnent l'autel, seront salies, les diacres, avec les bas-officiers de l'église, les laveront dans la sacristie et non

Digitized by Google

purification des édifices sacrés; enfin, elle était particulièrement usitée, comme nous le dirons ailleurs, dans les cérémonies funéraires, où l'on en faisait des aspersions dans l'église, après avoir déjà servi au même usage dans la demeure du défunt.

Telles étaient les principales destinations dans lesquelles l'eau fut employée, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur du temple, dans les divers rites et cérémonies; mais, là, ne se borna point son action, puisque des documents établissent que les ministres du culte voulurent en étendre l'emploi aux fidèles eux-mêmes dans l'exécution de certaines pratiques privées et domestiques, dont ils leur avaient conféré la mission. Ces renseignements, que nous joignons à ceux qui précèdent, nous semblent, par leur nature, tout aussi importants à connaître en ce qu'ils viennent compléter la série des notions qui se rapportent à l'eau bénite, et qu'ils nous permettent de considérer son emploi sous une autre face, c'est-à-dire dans ses rapports directs avec l'homme privé ou laïc. Ce sera, si l'on peut s'exprimer ainsi, tout un trait saillant de mœurs, qui, partant des premiers siècles du Christianisme et traversant le Moyen-Age, viendra nous montrer la foi et la confiance des chrétiens dans cette eau sainte. Donnons, d'abord, la parole à l'illustre Grégoire de Tours, qui vivait au VIe siècle. Ce saint évêque, voulant exprimer la dévotion des fidèles de son temps pour l'eau qui avait été sanctifiée par les prières de l'Église, rapporte que ceux-ci en buvaient, en arrosaient leurs champs et s'en servaient même, comme d'un préservatif, contre les maladies : « Quand, dit-il, l'eau a été bénite « et qu'on l'a exorcisée, le peuple en boit sur-le-champ ou en emporte dans les maisons; il « en fait une aspersion sur les terres ou sur les vignes, et sur les plaies (1). » A ce récit, tout rempli d'intérêt par les détails curieux qu'il renferme, nous ajouterons un autre document non moins précieux : c'est le rapport d'une des décisions, adoptées au VIIe siècle par le concile de Nantes; décision qui confirme le récit de Grégoire de Tours, et l'étend même, en ce sens qu'il en recommande l'emploi à tous les fidèles, afin d'en bénir toutes les choses dont ils se servaient : « On pourra, mande-t-il, prendre de cette eau, en emporter dans la maison, en jeter sur les « champs, prés, vignes, bestiaux et sur toutes sortes d'aliments. » — Enfin, aux VIIIe et IXe siècles, on voit cette recommandation prescrite par les capitulaires de Charlemagne, mais avec une modification particulière qui méritait d'être rapportée : « Le samedi de Pâques ou « celui de la Pentecôte, ceux qui voudront emporter de l'eau bénite dans leurs maisons, en « doivent prendre avant qu'on y mette le chrême. »

Nous ne nous étendrions pas davantage sur la matière d'un chapitre, qui pourrait, certes, fournir de plus nombreux documents, si l'on y trouvait à signaler encore un dernier fait relatif à l'histoire de l'eau bénite. Nous voulons parler d'une institution louable qui s'étendit bientôt à presque tous les pays de la chrétienté. Vers une certaine époque, que nous ne saurions fixer, puisqu'on ignore le temps et le lieu où elle prit naissance, l'Église, qui avait permis et même recommandé aux fidèles l'emploi de cette eau pour des actes de la vie privée, voulut, dans une intention charitable, faire tourner cette pratique à une bonne œuvre dont, malheureu-

dehors. Et, pour laver les voiles qui servent à l'autel, on aura un bassin neuf; mais, on lavera les palles, c'est-à-dire les corporaux, dans un autre vase. Les voiles des portes ou courtines qu'on tend dans les églises, aux fêtes et pendant le carême, seront blanchis aussi dans un autre vaisseau. — Voici ce qui fut statué dans le Concile de Lérida (*de cons. dist. IV*) : que toute église ait, pour laver le corporal et les palles de l'autel, des vases propres à cela et en dehors des autres usages, et dans lesquels on ne lavera rien autre chose. GUILLAUME DURAND, le *Rational des divins offices*, trad. par Ch. Barthélemy, Tome I, page 106.

(1) *Liber de Glor. Mar.; cap. XXV.*

Digitized by Google

sement, hélas! les suites dégénérèrent en une espèce d'abus. Cette institution consista dans la nomination de personnes spécialement chargées de porter, moyennant une légère aumône, l'eau bénite à domicile. La teneur de quelques documents, que nous allons rapporter, fera beaucoup mieux connaître le but ainsi que la portée de cette pieuse création. — On lit, dans les statuts de l'évêque Alexandre, promulgués à Coventry, vers 1237, que, comme la plupart des écoliers manquaient alors du nécessaire, et comme il suppose que leur science pourrait, grâce à Dieu, être utile à l'Église, il ordonne qu'on choisisse un ou plusieurs de ces écoliers pour porter l'eau bénite dans les villages lorsqu'on en fera la demande (1). — Un autre document, non moins explicite et publié un peu plus tard, va non-seulement nous montrer le continuité de cette institution, mais nous faire voir aussi le but particulier de cette charge ou de cet office. En 1256, Gilles, évêque de Salisbury, décide que, dans chaque paroisse, on donnerait à un pauvre écolier-clerc le bénéfice de l'eau bénite, à la condition, toutefois, qu'il s'engagerait à venir, tous les jours solennels, servir l'église (2). — Quoi qu'il en soit, ces avantages, en faveur des pauvres clercs, devaient recevoir bientôt une nouvelle extension; ce fut Jean, archevêque de Cantorbéry, qui le lui donna: une de ses ordonnances, datée de l'an 1280, renferme, entre autres prescriptions, celle que, toute église, desservie par un vicaire, un diacre et un sous-diacre, comprendrait encore dans son personnel, l'admission de deux écoliers-clercs, choisis par les paroissiens et entretenus par eux pour porter l'eau bénite dans la paroisse et ses annexes, les jours de dimanche et de fête; mais, il leur commande, en retour, d'assister et de servir aux offices ces jours-là, tout en leur permettant, néanmoins, de consacrer les autres à l'étude (3). — Toutefois, ce qui démontre surtout l'intention de l'Église dans la création de cette charge, intention qui n'était autre que celle de fournir à de pauvres clercs les moyens d'étudier et de se rendre propres à le servir plus utilement, c'est le contenu de l'une des décisions d'un synode tenu à Exeter, en 1287. On y voit, que: « Pour que ce qui a été si salutairement institué ne dégénère pas en abus, il est ordonné que, « dans les églises éloignées au plus de dix milles des écoles de la ville ou de toute autre « localité importante du diocèse, on ne donnera les bénéfices de l'eau bénite qu'à des écoliers-« clercs; et que, comme souvent il y a en dispute entre les curés ou vicaires et les paroissiens « sur la collation de ce bénéfice, l'on enjoint, pour y obvier dans la suite, que les curés « et vicaires, qui sont mieux en état de connaître les clercs les plus propres à cette charge, « tâcheront de les donner de préférence à ceux qu'ils croiront les plus capables de servir avec « décence aux offices, comme aussi les plus dociles à obéir à leurs pasteurs; enfin, on ajoute « que si, par une malice quelconque, les paroissiens venaient à refuser les aumônes accou-« tumées, on les avertira d'abord de cette infraction; puis, on les y forcera, s'il est néces-« saire (4). »

Du moment où, par suite de décisions émanent de l'autorité ecclésiastique, on obligea de rémunérer, d'une manière quelconque, le déplacement ou la peine de celui qu'on chargeait du transport de l'eau bénite à domicile, dès ce moment le produit, faible ou fort, selon les localités, se vit, pour ainsi dire, classé parmi les redevances annuelles dont jouissaient les paroisses, et figura sur les comptes particuliers des églises. Ainsi, en 1175, Léonard, évêque de Césène, publia une charte où le rapport de l'eau bénite est mis à côté des donations, des dîmes et

(1) Labbe, *Concilia*; Tome II, *Pars I*; page 516. — (2) Labbe, *Concilia*; Tome II, *Pars I*; page 771.
(3) *Monasticon Anglican.*; Tome III, page 227.
(4) Labbe, *Concilia*; Tome II, *Pars II*; page 1291. — *Synodus Exoniensis; caput XXIX.*

Digitized by Google

des autres revenus (1); et, un peu plus tard, le pape Innocent III (1198-1213) le reconnut comme l'un de ceux qui appartiennent aux curés (2).

Tel est, aussi succinctement que possible, l'ensemble des faits relatifs à l'eau bénite, faits dans lesquels on peut voir à quels nombreux usages (3) l'Église l'avait employée pendant le cours des siècles; mais, au moment de clore ce sujet, qu'on nous permette de rapporter encore un dernier trait qui s'applique particulièrement à l'origine de son institution et qui caractérise à la fois et sa nature et les mœurs des premiers chrétiens : « A cette époque, dit Bergier, on la jugea sur-« tout nécessaire pour combattre la magie, les sortilèges et les autres superstitions qui « avaient fasciné les esprits; et tout chrétien qui se servait de cette eau faisait, par cela « même, profession de renoncer à toutes ces absurdités qu'il regardait comme injurieuses « à Dieu. »

Après avoir réuni les notions principales qui ont trait à l'institution, à la provenance et à la destination de cette eau, considérée au point de vue liturgique, c'est-à-dire, dans son action ou ses rapports avec les cérémonies du culte catholique, il convient maintenant de poursuivre nos recherches en les portant sur un autre terrain; nous voulons parler de l'examen d'une espèce ou classe de monuments qui lui servirent assez souvent de réceptacle.

Il a été dit, plus haut, que l'Église, qui ne créa rien sans un motif particulier, avait très-probablement reconnu que, pour la consécration de ses cérémonies, toutes les eaux ne pouvaient lui convenir, et l'on a supposé, selon toute vraisemblance, qu'elle avait résolu que cet élément serait extrait d'un terrain sanctifié; ce qui donna naissance à la création de puits destinés à fournir l'eau nécessaire aux besoins du culte. Or, le puits, par suite de cette adoption, devint, ainsi, l'une des pièces constitutives du mobilier ecclésiastique, et la disposition de sa partie supérieure ou apparente, qui fut presque toujours une construction, fournit tout naturellement à l'art une occasion nouvelle de composer, pour cette classe particulière de monuments, toute une série variée d'édicules dont l'examen présente au liturgiste et à l'archéologue un certain intérêt.

Mais, avant d'aborder cette partie de notre travail, classons ici les faits qui peuvent se rapporter aux différentes phases de son histoire.

Par une de ces regrettables lacunes, dont le vide provoque tant de difficultés dans l'étude de certaines pièces du mobilier ecclésiastique, les écrivains religieux ne parlent point de l'origine, de la destination, ainsi que des formes propres aux puits érigés dans les églises. Ainsi, Anastase, dans son *Liber Pontificalis;* Innocent III, dans son *de Sacro Altaris ministerio;* Guillaume Durand, dans son *Rationale divinorum officiorum*, et tant d'autres liturgistes et historiens sacrés, qui mentionnent ou décrivent les principaux meubles, ne le citent jamais. Selon nous, ce silence des hagiographes doit tenir au peu d'importance qu'avait à leurs yeux cette classe particulière d'édicules; et, très-vraisemblablement, il ne faut l'attribuer qu'à l'oubli de son institution; car, on ne saurait l'imputer à leur ignorance du puits dans le temple du Seigneur, puisqu'il en avait été érigé, ainsi qu'on le verra, sur presque tous les points de la chrétienté. Pour réparer, autant qu'il est en nous, cette omission, et pour prouver aussi un

(1) *Apud Ungkellam, in episcopis veronensibus*; Tom. II, pag. 460.

(2) *Loco citato*, et Du Cange, *Glossarium*, etc.; verbis : *Beneficia aquæ benedictæ*.

(3) Nous n'avons pas cru devoir les mentionner tous dans cette notice, où il suffisait, à notre avis, d'en signaler seulement les principaux.

Digitized by Google

emploi qu'on ne saurait contester, nous allons, dans cette seconde division de notre notice, essayer de suivre son histoire à travers les âges.

L'établissement du puits sacré semble appartenir aux premiers siècles du Christianisme; du moins, on pourrait le supposer par la conservation de plusieurs monuments de cette espèce qui se trouvent encore dans quelques basiliques latines. Dès une époque fort ancienne, l'Église en avait donc établi l'usage; et ce fut, selon toute vraisemblance, pour un but particulier et avec une intention toute spéciale, qu'elle en provoqua la création. Mais, par une de ces fatalités déplorables, l'origine de cette institution demeure entourée d'un certain mystère dont on ne peut soulever le voile par la lecture des écrivains ecclésiastiques; car, la plupart d'entre eux se taisent sur ce sujet, et le très-petit nombre de ceux qui en parlent, disent à peine quelques mots qui sont, hélas! beaucoup trop insuffisants pour nous renseigner sur ce point. Tout ce qu'on peut en induire, c'est que cette classe d'édicules remonte à l'établissement de l'Église, où elle remplissait, dès lors, une fonction parfaitement définie par elle.

Sur quelques points des catacombes de Rome, on remarque certaines excavations, taillées et remplies d'eau, que des particularités, telles que leur disposition ou le sujet des peintures décoratives, autorisent à considérer comme des réservoirs ou des piscines dans lesquelles on dut, à l'origine de la religion nouvelle, administrer le baptême par immersion. Nous voulons parler surtout d'un endroit qui se trouve dans le cimetière, dit de Saint-Ponthien (1).

(1) Bosio, *Roma sotterranea*; pag. 126, 131 et 137. — Séroux d'Agincourt, Hist. de l'Art; *Architecture*, pl. LXIII, fig. 1, 2 et 3. — Perret (L.), les Catacombes de Rome, etc.; Vol. III, pl. 50. — Ce dernier livre, dont le mérite égale la science, et qui a fait une si grande sensation, nous paraît destiné à produire une révolution immense dans l'histoire et l'archéologie, où il doit ouvrir des horizons nouveaux; car, il est non-seulement appelé à éclaircir un certain nombre de questions relatives à l'établissement du Christianisme, mais à élucider aussi plusieurs points particuliers de la marche générale de l'art, surtout en ce qui concerne les origines de l'art chrétien. En effet, on le voit, là, au moment où il prend son point de départ dans les procédés techniques de l'antiquité et à une époque où les deux civilisations, polythéiste et chrétienne, marchent, comme les deux arts, sur une ligne parallèle; cette partie de l'ouvrage est toute une révélation sur laquelle on ne saurait trop appeler l'attention. Mais, ce qui doit exciter l'intérêt, ce sont les questions si importantes et si nouvelles qu'il doit soulever par la publication des planches relatives aux dispositions architectorales et aux meubles religieux dont la destination remonte à l'origine de l'Église. Que dire encore de toute cette suite de peintures, remplies des plus précieux documents sur les mœurs ou les costumes, et dont les plus anciennes offrent, sous le rapport de leur caractère, des compositions et des motifs d'ornements qui paraissent empruntés aux œuvres de l'art antique; enfin, on ne saurait, selon nous, donner assez d'éloges à la reproduction de cette précieuse collection d'objets de tout genre, naguère déposés aux Catacombes, et maintenant répartis dans les principaux musées de l'Europe, tels que : inscriptions, verres peints et dorés, lampes, vases, anneaux, pierres gravées, etc., dont le plus petit monument offre au chrétien, à l'archéologue ou à l'historien, tant et de si graves sujets d'investigation! Aussi, peut-on, à bon droit, proclamer ce livre l'un des plus importants qui aient été produits jusqu'à ce jour. Mais, si la publication d'un tel ouvrage doit être considérée comme un grand bienfait pour la science, on ne saurait méconnaître que la part réelle de gloire et de mérite qui revient à son auteur ne doive évidemment être proportionné à la grandeur de l'œuvre elle-même. — Jusqu'en ces derniers temps, l'on n'avait pu savoir, par les ouvrages, ce qu'étaient ces augustes Catacombes de la Rome chrétienne. Un homme de cœur, un artiste religieux s'est dévoué, qui a voulu combler cette lacune; et, avec cette foi et ce courage qui ne lui ont jamais fait défaut, il a entrepris et achevé la tâche qu'il s'était si pieusement imposée. Dire ce qu'il a fallu de force et de persévérance pour réaliser une telle pensée est chose presque indicible; car, pour mener à bonne fin un travail qu'auraient abandonné les plus robustes, il fallait, à chaque instant, faire preuve de cette foi chrétienne et de ce sentiment d'artiste qui comprend la valeur de son œuvre; aussi, l'a-t-il exécutée d'une manière à désespérer, par sa scrupuleuse exactitude, tout nouvel explorateur! — Et maintenant, prendrons-nous la peine de disculper le savant archéologue d'une accusation dont on voudrait fort injustement le charger? Évidemment, non; car, on ne saurait admettre, qu'appréciant, comme lui, le mérite de ces peintures, il ait voulu, nouveau Lepsius, détruire, méchamment et avec intention, des œuvres qu'il s'était, au contraire, donné pour mission de conserver et de transmettre à la postérité. Selon nous, il ne faut voir, dans tout ceci, que l'action sourde et ténébreuse d'une basse jalousie. (Octobre 1852.)

Digitized by Google

Là, se voit une espèce de large bassin, rempli d'eau et creusé, en contre-bas du sol, à une profondeur très-convenable pour recevoir, dans son intérieur, un certain nombre de néophytes. Des peintures murales, parmi lesquelles se trouve le baptême du Christ dans le Jourdain, décorent les parois supérieures de cette sorte de cuve, qui paraît avoir été l'un des baptistères de l'époque. Mais, on doit remarquer que ce bassin était alimenté d'eau vive; et cette observation nous conduit à signaler un fait qui se rattache à la question de nos recherches concernant la provenance de l'eau employée par l'Église : c'est que, dès l'établissement du Christianisme, les ministres en avaient déjà choisi une pour l'administration du baptême; car, l'eau de ce bassin, au lieu d'être apportée de l'extérieur, était, au contraire, produite par le sol des Catacombes, c'est-à-dire, par un endroit sacré aux yeux des Chrétiens, puisqu'elle sortait d'un des points contigus de ce baptistère. Tout porte à croire qu'en cette circonstance, l'Église voulut, pour ses desseins, profiter d'une condition ou d'un état géologique qui s'offrit tout naturellement à elle, lors de l'excavation de ces hypogées; et qu'elle fit tourner, à une destination sainte, certaines sources qui traversaient les couches de terrains, en faisant creuser, sur le lieu où elles sourdissaient, des espèces de réservoirs qu'elle destina spécialement au baptême. Or, il semble acquis à la science que ce choix, dès les Catacombes, d'une eau, tirée d'un sol sanctifié, implique cette grave présomption : que l'Église dut prendre aussi les mêmes décisions à l'égard de sa provenance, lors de son triomphe définitif. C'était, selon nous, un point essentiel qu'il convenait d'établir. — Quoique nous acquérions, par ce fait, un document précieux concernant l'origine de l'eau primitivement consacrée au baptême, on n'y découvre cependant aucune notion relative à celle qui était affectée aux autres cérémonies religieuses; à moins, toutefois, ce qui paraît assez vraisemblable, qu'elle ne fût aussi tirée de la même source. Cette série d'observations nous permet de conclure que l'espèce de monument construit, appelé du nom de *puits sacré*, ne fut point érigé dans l'intérieur des Catacombes.

Si le doute peut, avec quelque raison, se produire relativement à l'existence de ces puits dans les premiers sanctuaires chrétiens, il n'en saurait être de même à l'égard de leur présence dans les basiliques latines. En effet, du moment où le Christianisme put librement professer ses dogmes et prendre de l'extension, il dut sans aucun doute, par l'institution de nouvelles cérémonies, accroître les pratiques extérieures du culte; et, dès lors, naquit un certain nombre de monuments nouveaux, parmi lesquels on peut citer le puits destiné à fournir l'eau qui devait jouer un si grand rôle dans les rites de l'Église latine C'est, du moins, ce qui ressort de l'exploration des plus anciennes basiliques, situées à Rome, à Bethléem, etc. Des mesures de précaution, jointes à des idées d'art, en firent couronner l'ouverture ou la partie supérieure par une espèce de clôture en construction à laquelle on a donné le nom de *margelle*.

Cet usage du puits fut-il introduit dans les églises de l'empire d'Orient, érigées depuis le règne de Justinien? C'est là une question qu'en l'absence des monuments de l'art, nous ne pourrions trancher; car, aucun des édifices religieux, si improprement qualifiés de *byzantins*, dont les plans ont été publiés jusqu'ici, ne paraît en avoir eu dans son intérieur. Doit-on en conclure que son emploi avait été repoussé par l'Église grecque? Nous aimons mieux croire qu'il existe à ce sujet, dans quelques ouvrages liturgiques ou autres, certains documents que nos investigations de laïc n'ont su découvrir. Mais, dans tous les cas, on ne saurait prendre au

Digitized by Google

sérieux, comme le pense notre docte Du Cange, la citation qu'il rapporte à l'article : *Puteus sacer*, dans sa célèbre *Constantinopolis Christiana*.

Bien qu'il ait été conservé de très-anciens monuments en ce genre, dont la date n'est point encore éclaircie, on n'oserait se prononcer, d'une manière catégorique, sur les formes que présentait l'ouverture des puits aux IXe et Xe siècles; mais, fort vraisemblablement, elles devaient, ainsi que celle des XIe et XIIe siècles, consister dans cette espèce de clôture qu'on nomme vulgairement margelle. De cette dernière période, il nous reste un certain nombre d'exemples qui prouvent la continuité de son emploi dans les édifices sacrés de l'Église latine (1).

Aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, cette classe particulière d'édicules reçut une grande extension, ce qu'accuse, d'ailleurs, la conservation d'assez nombreux monuments répartis dans les divers pays de la chrétienté. Le luxe que l'art introduisit alors dans l'intérieur des églises, favorisa surtout ce développement, qui se traduisit bientôt en un surcroît de décoration dont les effets produisirent une transformation de la margelle en un édicule à couronnement, destiné à faciliter la prise ou l'extraction de l'eau. Sous le rapport de l'art, cette période fut, sans contredit, la plus brillante dans l'histoire du puits sacré. Celui qui se trouve actuellement dans la cathédrale de Ratisbonne peut donner une idée assez juste de cette nouvelle disposition (2).

Enfin, quoique les XVIe et XVIIe siècles n'aient point été des époques où la liturgie fût professée dans toute sa pureté, on peut cependant citer encore, comme ayant été construits vers ces temps, plusieurs spécimen de puits assez remarquables. De tels exemples démontrent ce fait aussi important que significatif : qu'on continuait avec un religieux respect, dans quelques régions du monde catholique, la tradition de certains usages dont l'institution remonte à l'origine de l'Église, tandis que, sur tant d'autres déjà, l'ignorance, la désuétude et la perversité du goût les avaient, sans aucune raison valable, marqués d'un sceau réprobateur. Nous mentionnerons, comme preuve à l'appui de ce que nous avançons ici, qu'au XVIIe siècle, on érigeait encore un puits sacré, à Saint-Sigismond (3), pendant qu'on les faisait disparaître, presque partout ailleurs, du sol des églises.

Ainsi, comme tout est instable ici-bas, même les choses saintes, il survint un moment où les puits ecclésiastiques, malgré leur institution vénérable qui les avait fait respecter pendant de longs siècles, virent arriver leurs mauvais jours; et, alors, commença, contre eux aussi, cette guerre impitoyable dont le plus fâcheux résultat devait amener leur disparition de l'intérieur du temple. Vers une époque qu'on ne saurait exactement préciser, parce qu'elle dut se produire, pour certains lieux, à des temps divers, mais, selon toute probabilité, à la fin du

(1) Un cloître roman, que nous publions dans cet ouvrage, renferme cependant un édicule de puits qui prouve que, dès le XIIe siècle, les artistes ne se bornaient plus à la seule construction des margelles; et ce fait nous paraît même confirmé, du tous points, par la représentation grossière d'un monument de ce genre qu'on voit sculpté sur l'un des chapiteaux du cloître de l'abbaye de Moissac; il porte cette inscription : PUTEUS AB. SSC. (Voyez, dans les *Voyages pittoresques dans l'ancienne France*, par MM. Taylor, Nodier et Cailleux, la pl. 70 du Languedoc.

(2) Nos lecteurs pourront trouver une espèce de prototype de ce genre d'édicule dans celui qui fut érigé, du XIe au XIIe siècle, au milieu du cloître de la cathédrale, à Gironne.

(3) A quelques lieues d'Orléans, dans le département du Loiret.

Digitized by Google

XVIIe ou au commencement du XVIIIe siècle, vers cette époque, disons-nous, le clergé résolut, de propos délibéré et sans autorisation supérieure, de supprimer, pour des causes assez futiles, l'usage de ce puits; et la même pensée ridicule et dévastatrice, qui avait fait abattre les jubés, les clôtures, etc. (1), du Moyen-Age et de la Renaissance, s'étendit aussi sur cette classe d'édicules. On ordonna donc la destruction des margelles et de leur couronnement; on fit boucher l'ouverture à l'aide d'un dallage, et l'on alla même jusqu'à combler le puits (2).

Nous venons d'indiquer sommairement l'origine, plus ou moins vraisemblable, des puits sacrés, ainsi que leur histoire jusqu'au XVIIe siècle; il convient de dire maintenant quelques mots sur leur situation. — Suivant toute apparence, cet emplacement ne semble point avoir été fixe, et l'on peut même en inférer que l'Église, en l'établissant, ne lui avait point assigné de lieu spécial; car, on le voit érigé sur plusieurs points de l'édifice : ainsi, ils furent ouverts devant l'autel, dans la nef centrale et dans les collatéraux, dans les croisillons du transsept, sous les tours, dans les cryptes, et même dans les murs extérieurs du monument; on m'en a encore indiqué qui se trouvaient établis près des fonts baptismaux (3). — Nous pensons qu'on peut aussi considérer ceux qui se voient dans les cloîtres comme ayant, en partie, rempli la même destination.

Ces premières questions traitées, il nous reste à aborder la partie archéologique qui comprend, dans son ensemble, plusieurs divisions que nous allons essayer d'établir.

Déjà, nous avons dit qu'on manquait de documents sur cette classe particulière d'édicules; nous devons y ajouter, sous le rapport des formes, que n'était la conservation de quelques rares monuments (4), on ne saurait se faire une idée exacte de ce qu'ils furent naguère. Occupons-nous donc de déterminer le genre de construction auquel l'eau destinée aux cérémonies donna naissance, et examinons aussi les différentes formes que surent lui donner les artistes des divers âges.

Toutefois, avant d'entamer ce sujet, il nous faut signaler encore les différentes espèces de matériaux dont on s'est plus spécialement servi pour les construire; elles sont au nombre de deux; et, peut-être, de trois : la pierre et le métal, à coup sûr, auxquels on pourrait, pour quelques-uns, ajouter le bois; ces différents matériaux avaient, chacun, leur destination particulière.

Quoique nous ayons jusqu'ici cherché à définir l'origine ainsi que la destination des puits sacrés, cette notice nous semblerait incomplète si nous ne nous occupions de ce qui touche à la question de l'art, c'est-à-dire, à l'étude des compositions architecturales, qui furent parfois l'un des ornements de certaines églises; mais, pour traiter ce sujet d'une manière plus

(1) Voyez, aux chapitres des Jubés, des Clôtures, etc., ce que nous disons de ces actes de vandalisme.

(2) La plupart de ces faits se passèrent à Strasbourg, à l'égard d'un puits qui se trouvait dans la cathédrale, et, très-vraisemblablement, ils ont dû se reproduire alors dans un grand nombre d'autres localités.

(3) A La Ferté-Saint-Aignan et au Tremblevif. — Ces renseignements nous ont été fournis par M. l'abbé Pascal, l'un de nos plus doctes liturgistes.

(4) Peut-être s'en trouve-t-il d'autres exemples qu'on n'a point encore signalés à l'attention des archéologues, mais que cette notice a pour but de faire découvrir. C'est donc un terrain sur lequel nous appelons, de tous nos vœux, les recherches patientes et suivies de nos lecteurs

Digitized by Google

convenable, il nous paraît utile de généraliser la question en rapprochant momentanément ici deux espèces d'édicules qui, par l'analogie de leurs formes et de leurs dispositions, appartiennent à la même famille.

L'étude du puits, ouvert pour les besoins de la société, se présente à l'archéologue sous plusieurs aspects, suivant ses destinations, religieuse ou civile, qui, l'une et l'autre, ont donné naissance à des variétés nombreuses de compositions architectoniques dont le caractère et les éléments furent, sous le rapport de l'art, empruntés aux différentes phases que subit l'architecture pendant le cours de son existence.

Comme on le pense bien, ce ne peut être de la partie géologique et hydraulique que nous voulons parler ici; car, toujours creusé dans le sol et caché aux regards, son conduit ascensionnel, à quelques exceptions près, a fort rarement donné lieu à des constructions qui méritent d'être signalées. C'est donc de l'édicule, construit pour la facilité de l'extraction de l'eau dont nous aurons à entretenir nos lecteurs; d'où découle la division toute naturelle de l'étude des puits en deux classes ou espèces de monuments : 1° celle des *puits religieux* ou ecclésiastiques, et 2° celle des *puits civils*, qui se subdivise, à son tour, en deux autres sections : les puits publics, érigés sur les places ou dans les rues, et les puits privés ou domestiques qu'on construisait dans les monastères, les palais, les châteaux, les maisons, etc.

Ces différentes destinations rappellent autant d'usages, d'emplois ou de coutumes dont il était bon d'indiquer sommairement ici les principaux, nous réservant de développer, plus tard, le but spécial de chacun d'eux, lorsque nous les étudierons séparément.

Cependant, il faut avouer qu'à part leur destination particulière qui les caractérise, on ne saurait, fort souvent, établir de différence bien notable entre les puits religieux et les puits civils; car, leur construction offre une grande ressemblance. La seule distinction qu'on puisse réellement signaler, consiste, pour les puits civils et publics, en ce que ceux-ci ont été quelquefois pourvus, pour la facilité d'un plus grand nombre de personnes, de plusieurs jeux de poulies, tandis qu'on n'en voit généralement qu'un seul appliqué aux puits ecclésiastiques.

Indépendamment de l'examen du puits sous le rapport de ses destinations, religieuse ou civile, cette classe de constructions demande encore à être étudiée sous celui des formes et des dispositions architecturales. Considéré à ce point de vue, le genre de monuments, qui fait le sujet de cette notice, apparaît sous deux aspects : d'abord, comme simple parapet ou *margelle*, construit à son orifice extérieur dans le double but de faciliter l'extraction de l'eau, et de protéger contre les chutes ceux qui la tiraient; puis, à l'état d'*édicule* (1), surmontant l'ouverture dont on vient de parler : deux questions distinctes qui, bien que se rattachant l'une à l'autre, demandent néanmoins à être disjointes et traitées séparément.

Mais, posons d'abord ce fait en principe, que si la margelle, comme emploi et forme, remonte à l'antiquité, le puits à couronnement semble, au contraire, une innovation qui appartiendrait plus particulièrement au moyen âge.

Quoique ces détails généraux et préliminaires sur l'histoire de la construction érigée à l'orifice

(1) A cette seconde classe ou division se rattache encore une dernière variété de l'étude : nous voulons parler des armatures en fer qui ont aussi été adaptées aux puits religieux; mais, nous réserverons ce sujet pour le chapitre des PUITS PUBLICS ET PRIVÉS, où nous essaierons de le traiter avec quelque développement.

Digitized by Google

des puits, soient de nature à pouvoir être appliqués à presque tous les monuments de cette espèce, nous ne traiterons cependant ici que de celui qui fut destiné à fournir l'eau employée dans les cérémonies de l'Église (1), et nous renvoyons, pour l'étude du puits civil ou domestique, à la division spéciale de notre ouvrage qui le renferme.

Parlons, d'abord, des formes ainsi que du système d'extraction qui ont été appliqués au genre particulier de construction qu'on a désigné sous le nom de *margelle* (2). — Déjà, nous avons dit qu'on entendait, par cette désignation, une espèce de barrière, placée à l'orifice supérieur du canal ascensionnel des puits, dans le double but de protéger, contre les chutes, ceux qui en faisaient usage, et de faciliter, à l'aide d'un appui, la prise de l'eau à l'intérieur. Maintenant, on doit ajouter que, dans les églises, cette clôture consistait en une composition assez diversement construite : ainsi, on le formait ou d'une large pierre dont on évidait le centre, ou d'une construction à l'aide d'éléments juxtaposés, ou bien encore d'un assemblage de pièces de bois ou de barres de fer, qu'on disposait toujours, plus ou moins artistement, selon des règles géométriques. Les formes qu'on donnait, le plus généralement, à ces margelles, présentaient, soit qu'il s'agisse de l'équarrissement ou de la taille d'une seule pierre, soit qu'elles consistassent en une construction ou en une œuvre de charpenterie ou de ferronnerie, présentaient, disons-nous, celles d'un rectangle, d'un cercle ou d'un polygone; quant à leur décoration, elle était presque toujours extérieure; c'est-à-dire, qu'on en ornait les faces apparentes de moulures ou de panneaux sur lesquels on faisait, selon les circonstances, entrer la sculpture d'ornement et de figures, dont le caractère accusait celui des différentes phases de l'art qui était en vigueur à l'époque de leur construction.

Il y a tout lieu de croire que, dès une époque fort ancienne, on ne bornait plus l'extraction de l'eau au seul procédé d'un vase qu'on descendait à l'aide d'une corde, pour se procurer le liquide, mais qu'on y employait déjà, pour plus de facilité, l'intermédiaire d'un agent mécanique. La machine dont nous voulons parler repose sur un principe qui avait été découvert par les anciens et qui est encore en usage, de nos jours, sous les noms particuliers de poulie et de treuil. — Bien que les quelques margelles de puits, dont on croit pouvoir faire remonter l'origine aux premières basiliques latines, ne présentent pas l'application de ce système, nous ne serions point éloignés d'admettre qu'elles en aient été pourvues dès lors, ainsi que nous essayerons de le démontrer ailleurs (3). Cependant, nous devons, dès à présent, établir cette distinction : que si le treuil paraît devoir s'appliquer plus spécialement aux margelles, la poulie semble convenir beaucoup mieux aux édicules de couronnement; toute-

(1) Nous rappelons à nos lecteurs qu'il y avait peu de temples, chez les Pélasges, les Grecs, les Romains, etc., qui n'eussent, près ou dans leur enceinte, quelque puits sacré dont les eaux servaient aux ablutions et lustrations. (Voy. PACIAUDI : *Puteus sacer agri bononiensis, etc.*)

(2) Selon Ménage, ce nom viendrait du mot latin *margella*, diminutif du radical *margo, marginis*; et il en donne, comme preuve à l'appui, ce passage fort connu de Phèdre : « *Quum decidisset vulpis in puteum inscia, — et aliunde clauderetur « margine* »; mais, souvent altéré et modifié, ce mot, après avoir subi les transformations successives de *margiola*, *margéole*, *mardelle* et *marelle*, reçut définitivement l'orthographe présente. — *Dictionnaire étymologique de la langue française, etc.*; édit. de 1694.

(3) Voyez, dans cet ouvrage, le chapitre consacré aux PUITS PUBLICS ET PRIVÉS.

Digitized by Google

fois, on ne saurait méconnaître que la première de ces deux espèces de constructions ne puisse recevoir indifféremment et l'un et l'autre de ces systèmes mécaniques.

Nous ne pousserons pas plus loin nos investigations ainsi que nos recherches à l'égard de la première espèce de puits sacrés; et nous nous contenterons d'indiquer, comme complément, quelques exemples choisis parmi ceux qui ont pu parvenir jusqu'à nous. Mais, comme nous avons réservé l'étude de la margelle, il est évident qu'on ne doit s'attendre à trouver ici que des citations limitées et peu étendues sur ce sujet. — Au milieu du croisillon septentrional de l'église de Notre-Dame de l'Épine, village situé à quelques lieues de Châlons-sur-Marne, se trouve une margelle dont l'origine paraît remonter à la fondation du monument; sa forme est circulaire; quelques rares moulures en décorent seulement la partie supérieure des faces externes. — Dans l'un des contre-forts, érigés sur le flanc septentrional de la cathédrale de Reims, mais à l'intérieur de celui qui forme l'angle Nord-Ouest du transsept, on a ménagé, lors de la construction, l'ouverture d'un puits qui fonctionne, à n'en pas douter, depuis l'établissement du majestueux édifice. Ce puits, dont on pourra découvrir la situation sur notre plan de cette église, sera l'objet d'une description spéciale dans la notice que nous devons consacrer à cette cathédrale. Il a reçu la dénomination de *puits de Saint-Rigobert*. — On pourrait, sans aucun doute, joindre à ces deux exemples, l'un du XIIIe et l'autre du XVe siècle, quelques citations de monuments analogues, construits dans divers pays de la chrétienté, comme à Altenberg, etc. (1); mais, nous bornerons là le développement de nos recherches. Toutefois, il est une dernière particularité que nous ne saurions omettre ici : c'est que la margelle fut quelquefois fermée par un couvercle, ce dont nous avons acquis la preuve par la conservation d'un spécimen, qui n'est probablement pas le seul, mais dont l'exécution peut être considérée comme l'une des œuvres les plus remarquables de l'art du ferronnier au moyen âge (2).

D'après l'examen des monuments, il semble prouvé que la construction des margelles, comme clôture des puits sacrés, se continuait encore du XIVe au XVe siècle; mais, vers cette époque, l'ameublement et la décoration ecclésiastiques ayant pris, comme on le sait, des développements considérables, un luxe extraordinaire s'introduisit dans l'intérieur des églises. Dès ce moment, la simplicité de la barrière des puits ne parut plus d'une assez grande richesse pour pouvoir, dans certains lieux, s'harmonier avec la nature de l'ornementation de l'édifice; les artistes se plurent, dès lors, à la surmonter d'une sorte de composition architectonique en forme de couronnement; et, sans aucun doute, l'édicule, destiné à faciliter la prise de l'eau, tel que nous le voyons à Ratisbonne et ailleurs, fut créé. Quant à la construction, il n'y aurait, selon nous, aucune invraisemblance à admettre qu'elle n'ait été quelquefois,

(1) De Moléon rapporte qu'au XVIIe siècle, il y avait dans la cathédrale de Rouen, à côté de la sacristie, une *fontaine* qui fournissait l'eau nécessaire pour les messes et pour l'eau bénite. Mais, le mot dont se sert ce liturgiste crée ici une difficulté; car, on n'y peut découvrir s'il a voulu indiquer l'existence d'un puits sacré qu'il qualifie de fontaine, ou s'il entendait désigner un simple réservoir, pourvu d'une eau apportée de l'extérieur et non produite par le sol de l'église. Les archéologues rouennais pourraient, par des recherches à cet égard, éclaircir la question. (*Voyages liturgiques*, etc.; page 379.)

(2) Nos lecteurs trouveront, dans cet ouvrage, une reproduction aussi fidèle qu'exacte, de ce monument.

Digitized by Google

comme tant d'autres parties de l'église, le résultat ou le produit d'un don, fait, par quelque personnage important de la hiérarchie religieuse ou civile, ou par quelque corporation, à propos d'un événement ou d'une dévotion à un saint qui avait son culte dans l'édifice.

Quoique nous soyons fondés à croire qu'il ait été construit, dans les derniers siècles du moyen âge, un certain nombre de puits sacrés, on ne peut cependant pas en conclure que tous furent décorés avec un tel luxe et qu'ils aient été surmontés d'un couronnement analogue. Nous pensons qu'on se contenta, pour la plupart d'entre eux, de la construction d'une simple margelle, plus ou moins embellie, à laquelle on ajouta, parfois, un appareil mécanique quelconque, destiné à puiser l'eau à l'aide de vases en bois ou en métal. Or, cette opinion porterait à inférer que les puits, couronnés d'un édicule, ne doivent point avoir été aussi communs qu'on pourrait bien se l'imaginer; ce qui provoquerait tout naturellement cette réflexion, qu'on doit en considérer l'espèce comme ayant été d'un nombre comparativement restreint et comme ayant été seulement appliquée dans les églises fort importantes, à cette époque particulière de leur histoire où tout ce qui tenait, de loin ou de près, à la décoration acquit une si grande splendeur. Tel est donc le motif qui nous a engagés à diviser en deux classes cette famille de constructions, et telle est aussi la cause qui nous a portés à les considérer, sous le rapport des formes, comme étant beaucoup plus le résultat des idées et de la situation de l'art à l'époque de leur établissement, que comme le produit d'une prescription liturgique de l'Église, dont les besoins ne réclamaient qu'un puits, destiné à lui fournir une eau particulière.

Il conviendrait maintenant d'aborder le chapitre des dispositions architectoniques qui furent naguères données à ces petits édicules; mais, il a été reconnu que, par suite de leur destruction, on se rendrait assez difficilement compte des différentes transformations qu'ils subirent. Aussi, privés de ces précieux éléments, serait-il assez difficile d'y parvenir, s'il ne nous avait été donné d'en découvrir, parmi les monuments figurés de l'art, quelques spécimens exemplifiés dont la reproduction, plus ou moins fidèle, acquiert cependant à nos yeux une très-haute importance pour l'élucidation de cette étude. En présence de cette pénurie monumentale, nous avons donc eu recours aux seules sources qui pouvaient nous tirer d'embarras; et, soutenus par l'espérance, nous nous sommes mis à explorer les œuvres diverses de la peinture et de la sculpture. Le succès a, en partie, couronné nos efforts; car, au milieu de quelques scènes d'un caractère religieux ou civil, nous avons, parfois, découvert l'objet de nos désirs. Toutefois, il nous a paru convenable, pour ne point étendre encore un sujet, qui nous semble déjà fort long par lui-même, de transporter le résultat de nos découvertes en d'autres lieux de cet ouvrage où nos lecteurs le trouveront consigné (1). Ces documents, joints aux exemples de puits sacrés que nous avons signalés, permettront d'établir, sinon un ensemble complet de ses transformations à travers les différents siècles du moyen âge, au moins une suite de jalons offrant quelques-uns des principaux types propres à cette famille.

Afin de rendre d'une manière plus évidente ce que nous avons dit relativement aux puits sacrés, et pour faire mieux connaître à nos lecteurs la composition de leurs édicules décoratifs,

(1) Voir le chapitre des PUITS PUBLICS ET PRIVÉS, et la notice sur le CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE, A GIRONNE.

Digitized by Google

nous allons borner l'objet de nos études à l'examen particulier de deux exemples que nous choisirons, l'un parmi les monuments conservés, et l'autre, parmi ceux qu'on a détruits. Le rapprochement de ces deux spécimens, mis pour ainsi dire en parallèle, nous fournira tout naturellement les moyens de juger celui des deux clergés qui s'est le plus liturgiquement conduit à l'égard de ces petits monuments, et il nous procurera en même temps l'occasion d'exprimer combien nos regrets sont amers d'avoir à déplorer la perte de tant d'œuvres de goût!...

Puits sacré, dans la cathédrale, a Ratisbonne. — Une série de faits, assez simples en eux-mêmes, mais dont la plupart on dû se reproduire, à très-peu près, pour quelques-uns de ces édicules, constitue l'histoire de cette construction. Des auteurs rapportent que ce puits se trouvait originairement près ou dans une église, dédiée à saint Jean-Baptiste, qui était le baptistère de la ville; et ils ajoutent qu'au XIIIe siècle, étant passé, lors de la ruine de la cathédrale dont il dépendait, sous l'autorité d'une église collégiale, il continua à remplir sa destination jusqu'à la fin du XIVe siècle, époque où il fut définitivement enclavé dans la cathédrale actuelle, au lieu où il se voit aujourd'hui. — On regrette que les auteurs auxquels nous devons ces renseignements (1), n'aient pu trouver des notions sur l'origine particulière de ce puits et qu'ils aient ainsi borné son histoire à ces trop insuffisantes indications. Cependant, nous devons, pour être justes, dire qu'ils y ont joint quelques autres documents relatifs à des faits, postérieurs, il est vrai, à toutes ces dates, mais dont la possession n'en est pas moins d'un très-haut intérêt pour l'élucidation de l'étude que nous avons entreprise. A les en croire, l'eau de ce puits, qu'on considérait alors à Ratisbonne comme une eau sainte, aurait été employée dans les travaux d'édification de la dernière église; et, par une faveur, assez vraisemblablement toute spéciale, l'autorité ecclésiastique en aurait aussi étendu l'usage aux besoins privés des ouvriers, qui s'en servirent pendant toute la durée de la construction; enfin, il paraîtrait que, depuis un temps, dont on ne fixe malheureusement pas la date, cette eau était, par exception sans doute (2), bénie solennellement à une certaine époque de chaque

(1) *Geschichte des Domes von Regensburg und der dazu gehorigen gebaude, etc., von Joseph Rudolph* Schnergraf; (Tome I, page 41 et Tome II, pag. 17, 18 et 19): *Regensburg*, 1848-1849, 2 vol. in-8°.

(2) Nous disons, *par exception*, parce qu'il semble résulter de la lecture des ouvrages de liturgie que, bien qu'on l'ait bénie dans divers endroits, cette consécration se faisait, le plus souvent, au chœur ou dans la sacristie. Ainsi, contrairement à l'opinion que nous avons émise au commencement de cette notice (page 3, note 6), il paraît qu'on bénissait les puits sacrés; mais, dans ce cas, on voudrait savoir à quelle époque remonte l'origine de cette bénédiction dont Guillaume Durand ne parle point. Fut-ce pendant le Moyen-Age ou depuis le XVIe siècle, époque où la liturgie subit tant d'altérations et où l'on y introduisit de si notables changements? Ce serait, peut-être, le lieu de placer ici, comme réponse, le document rapporté par Du Cange, dans son Glossaire, aux mots : *Puteus in Templis*; document qu'il dit avoir extrait d'un sacramentaire dont la date se trouve, il se peut, dans Mabillon (*Museum Italicum*, Tome I, page 399). Mais, encore une fois, cette bénédiction fut-elle pratiquée dans toutes les églises qui renfermaient des puits; et, surtout, l'appliqua-t-on à la même chose; car, le doute pourrait, à coup sûr, se produire, puisque Mabillon mentionne la *bénédiction du puits*, tandis que les auteurs allemands disent celle *de l'eau du puits*. On voit donc que, malgré la possession du texte, cité par Mabillon, et malgré le témoignage des auteurs allemands, cette question n'est pas encore complétement éclaircie; à moins que, confondant les deux documents dans une seule et même chose, on n'en conclue qu'ils aient aussi la même signification. Pour nous, qui sommes laïcs, mais qui cherchons à nous rendre compte des anciens usages, nous regrettons sincèrement que la science profonde du docte et si modeste abbé Guéranger n'ait point encore porté le flambeau lumineux de ses investigations sur cette grave matière ainsi que sur toutes celles qui tiennent aux cérémonies de l'Église.

Digitized by Google

année. — Quoi qu'il en soit, c'est à l'heure présente, le seul puits sacré à couronnement du XVe siècle que l'on ait encore signalé; aussi, bien que son style d'art soit loin d'être pur, avons-nous cru nécessaire d'en offrir, comme spécimen du genre et comme exemple de ses dispositions, une reproduction à nos lecteurs. L'ensemble se compose de trois parties principales : d'une margelle en pierre que surmontent deux piliers, servant de supports à un couronnement sculpté à jour et reproduisant des motifs généralement usités dans l'architecture et la sculpture de cette époque; un jeu de poulie, destiné à tirer l'eau, et des figures allégoriques, parmi lesquelles se trouvent celles du Christ et de la Samaritaine, complètent cette composition. Il ne nous semble point indispensable de nous étendre davantage sur la construction de cet édicule qui s'explique, d'ailleurs, par la seule vue du monument lui-même; mais nous appellerons l'attention de nos lecteurs sur une particularité, unique peut-être, et qui a, selon nous, sa signification. Nous voulons parler de certains appendices dont la présence révèle, à nos yeux, toute la pensée de la destination du puits : qui était celle de fournir l'eau qu'on devait bénir. En effet, l'Église, pour ne laisser aucun doute sur l'usage qu'elle entendait en faire, fit placer auprès de lui deux petits monuments qui, par leur nature, concourent à en caractériser davantage l'emploi; et l'adjonction des bénitiers, qu'elle disposa à la partie antérieure, accuse évidemment une intention qu'on ne saurait méconnaître. — Ce monument est situé dans le collatéral du Sud.

Puits sacré, dans l'église-cathédrale, a Strasbourg. — La légende, qui s'est étendue à tant de choses dont l'origine remontait aux siècles du Moyen-Age, semble s'être aussi attachée à cet édicule pour lui composer une histoire dont certains détails révèlent à l'observateur toute la naïve crédulité du temps où elle fut inventée. Suivant le récit des chroniqueurs locaux (1), les premiers chrétiens trouvèrent, dans l'enceinte du temple consacré à Hercule, où fut sans doute construite la cathédrale, un puits dont l'eau servait à laver les victimes qu'on sacrifiait sur son autel; mais, béni, dit-on, au VIIIe siècle, par saint Remi, archevêque de Reims, il changea, dès lors, de destination, et il devint ainsi le réservoir particulier du baptistère de la ville. Pendant près de huit siècles, ce puits fournit aux curés de Strasbourg et à ceux des environs, dépendants de l'archiprêtré de Saint-Laurent, l'eau qui devait servir à l'administration du baptême. On affirme même que cet usage dura jusqu'au milieu du XVIe siècle. Mais, depuis cette époque, il ne fonctionna plus que pour la cathédrale; et il aurait, assez vraisemblablement, continué son office, si un événement fâcheux n'en avait arrêté le cours. En 1696, un militaire français, y étant tombé par mégarde, ou s'y étant jeté avec intention, en fut retiré mort. Ce fait constitua une profanation du puits qui força le clergé à en suspendre l'usage; et, dès ce moment, abandonné à son malheureux sort, il resta sans destination jus-

(1) Koenigshoven, *Die alteste teutsche, sowohl allgemeine, als insonderheit Elsass. und Strasburg. Chronicke bis ins J. 1386, mit histor. Anmm. Von J. Schilter;* Strasbourg, 1698, in-4°.

Schad (Os.) *Summum Argentoratensium templum etc;* Strasbourg, 1617, in-4°.

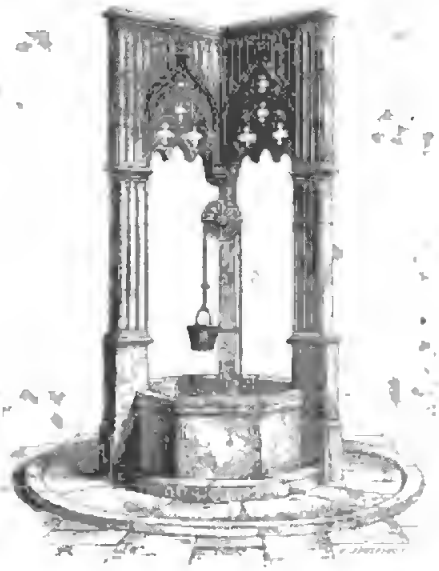
Grandidier, Essais historiques et topographiques sur l'église cathédrale de Strasbourg; Strasbourg, Levrault, 1782, in-8°.

Miller (Franc.). Description nouvelle de la cathédrale de Strasbourg et de sa fameuse tour, etc. Strasbourg, 1788, in-12.

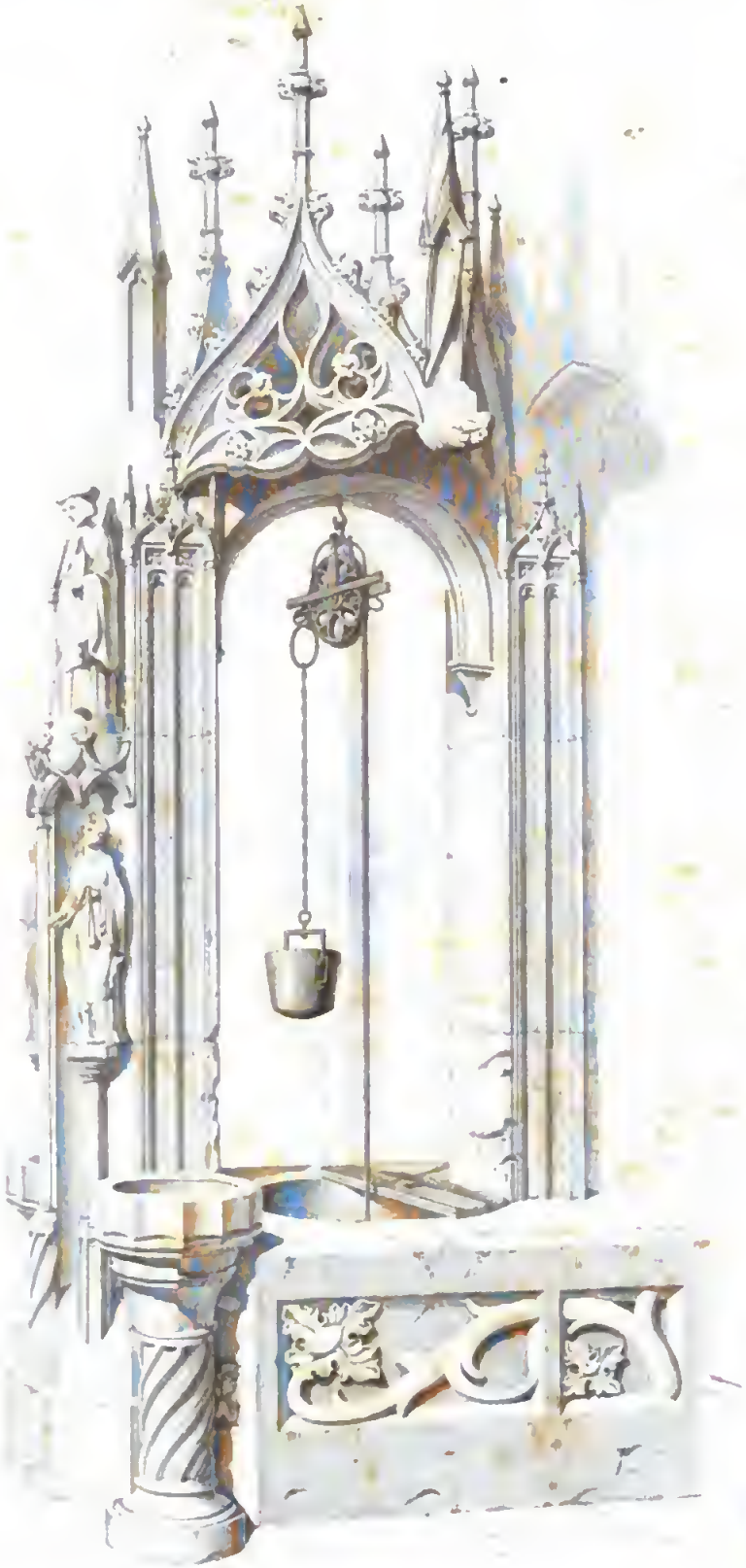
Schweighreuser, Description de la cathédrale de Strasbourg, etc.; Strasbourg, 1827, in-fol. pl.

Digitized by Google

qu'au jour de sa ruine. Des causes, que nous ignorons, la hâtèrent, à ce qu'il paraît ; car, une décision, prise vers 1766, déclara qu'il gênait la marche des processions ; et, sur ce simple grief, il fut condamné à être démoli et comblé. — Comme l'édicule de Ratisbonne, celui-ci se composait d'une margelle, de piliers et d'un couronnement, mais les supports étaient au nombre de trois ; quant au caractère de son architecture, il accusait le style du XVe siècle. — On l'avait érigé dans le collatéral du midi. — La vue que nous en donnons à la fin de cette notice, a été restituée d'après le dessin qui se trouve dans une vieille gravure, exécutée au commencement du XVIIe siècle.



Digitized by Google



BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III
NAPOLI

Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

CUVE BAPTISMALE

DANS L'ÉGLISE DE SAINT-JEAN-IN-FONTE, A VÉRONE

Aux piscines, vraisemblablement créées aux catacombes et pratiquées ensuite dans les baptistères, succéda la cuve où l'on administrait à la fois le baptême par immersion et par infusion, ce que prouvent les textes, les miniatures et les sculptures. Ces cuves reçurent, de l'art, plusieurs formes dont il ne nous est provisoirement permis que d'en faire connaître une seule. C'est celle que l'on établit, à Vérone, probablement vers le XIIe siècle pour les besoins religieux de la cité. Le monument occupe, encore aujourd'hui, sa place primitive; mais, il n'en a plus conservé les fonctions exclusives; car, alors, il n'y avait, dans chaque ville, qu'un seul baptistère et qu'une seule cuve, où, à certaines époques, on administrait le baptême. Notre monument doit donc être reporté à cette ancienne date. Du reste, tout, dans cette œuvre, accuse l'antiquité et surtout la fonction auguste qu'elle remplit naguère. Ainsi, sa disposition, les sujets des bas-reliefs et jusqu'au caractère particulier de son art, tout dénote une antique et vénérable origine.

Pour élucider chacune de nos deux planches, nous en dirons ici quelques mots. Je commence par la disposition. Elle résulte d'une pratique qui avait lieu à cette époque; une place était établie au centre pour l'officiant, qui, ainsi disposé, pouvait plus facilement administrer le baptême aux enfants qu'on lui présentait sur les diverses faces de l'octogone. — On comprend, par la richesse des sculptures dont cette cuve est ornée, toute l'importance qu'avait, aux yeux de l'Église, le monument où s'accomplissait l'œuvre de la régénération. Les sujets reproduits étaient, en général, empruntés aux actes du Nouveau-Testament, parmi lesquels se trouvait, presque toujours, le baptême dans le Jourdain. Ici encore, nous reconnaissons aisément toutes les scènes tirées des saintes Écritures. Ce sont : l'Annonce aux bergers, la Naissance de Jésus-Christ, la Visitation, le Baptême par saint Jean, etc., etc.; en un mot, la réunion et la reproduction de tous les grands faits du christianisme, traduits par l'art afin de servir à la fois de décor et d'enseignement.

L'auteur de ces sculptures est complétement inconnu; mais, il s'était, sans aucun doute, inspiré des travaux grecs; car, on retrouve, dans la proportion de ses figures, cette longueur qui caractérise, à une certaine époque, les travaux de cette école. Notre opinion est encore confirmée par l'analogie dans le système de disposition des plis pour les vêtements, et, surtout, par le lit et la pose de la Vierge, ainsi que par ces détails de femmes accoucheuses lavant

Digitized by Google

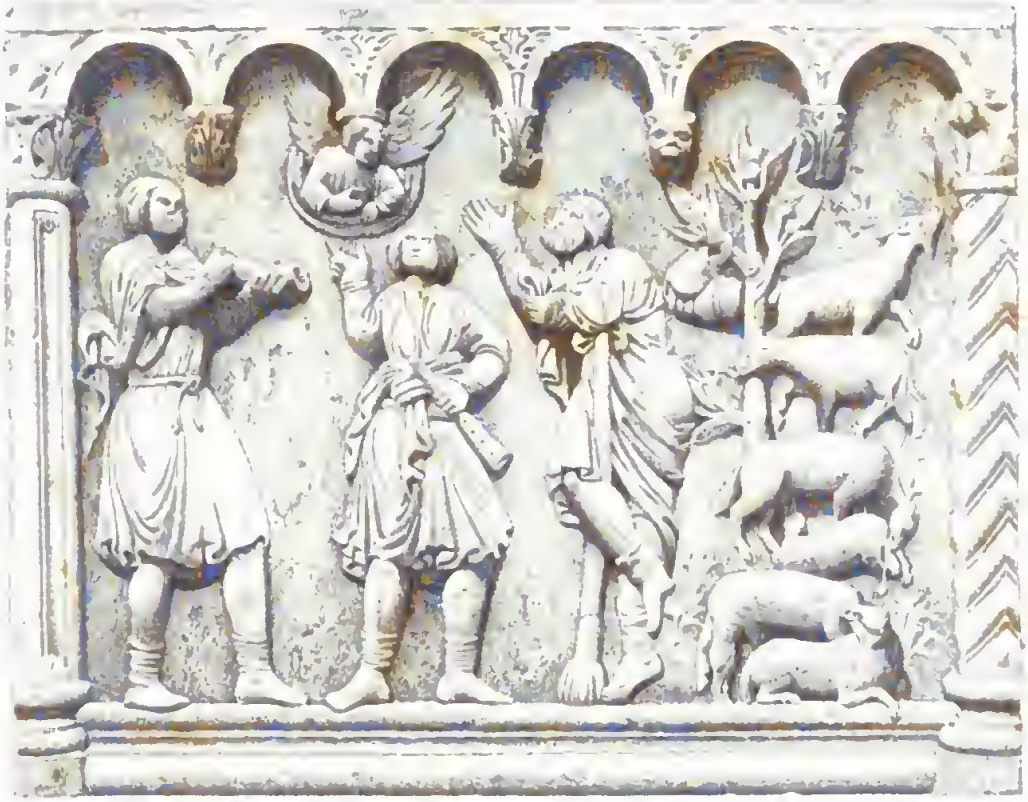
l'Enfant divin, dont on voit des analogues dans les ivoires grecs, qui sont bien antérieurs à l'exécution de ces sculptures. Pour nous donc, il semble évident que l'artiste composa et exécuta son œuvre sous une influence grecque, influence qui eut une grande action, comme on sait, jusqu'à l'époque de Nicolas de Pise, ce grand et mémorable révolutionnaire de l'art, en Italie, vers le commencement du XIIIe siècle.

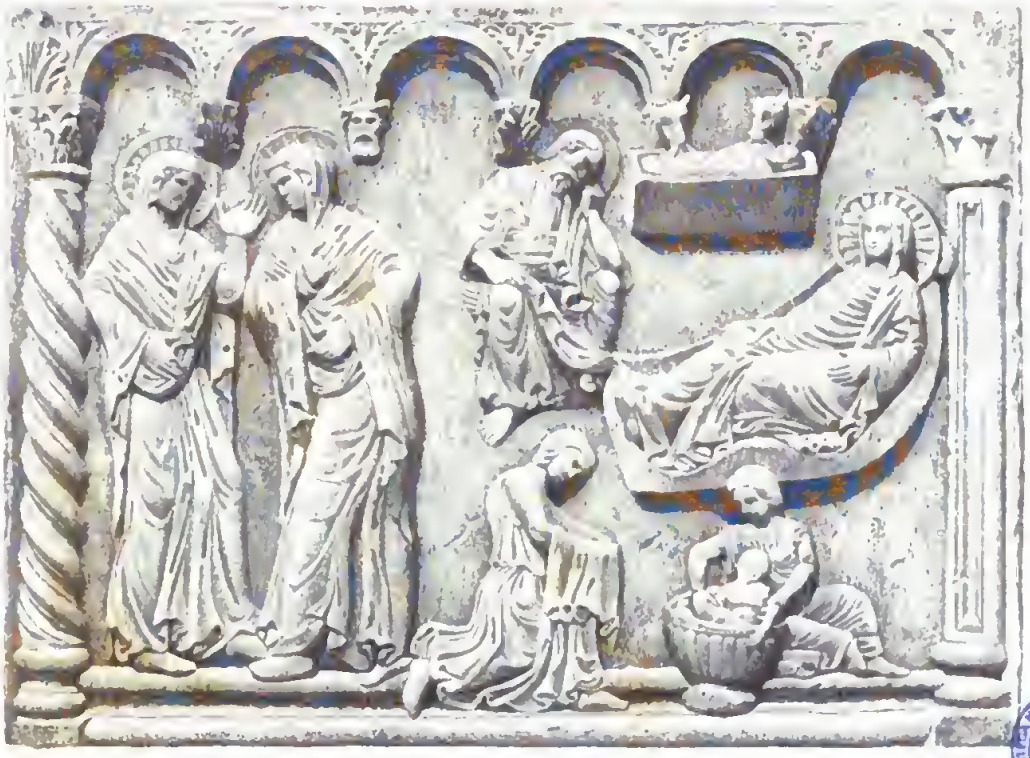
Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google





NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

FONTS BAPTISMAUX

DANS L'ÉGLISE DE LIMAY

Depuis le jour où l'Église ayant reconnu, par suite de l'adoption du catholicisme sur presque tous les points de l'Europe, l'inopportunité du baptême par immersion qu'elle remplaça par celui de l'infusion, depuis lors, à la piscine, ouverte en contre-bas du sol et remplie d'eau pour y plonger les néophytes, elle substitua, sous le rapport architectural, la cuve en pierre, qui marque, dans l'histoire de la religion et dans celle de liturgie, un changement très-notable dans l'administration du baptême; changement auquel succéda, on peu plus tard, le fonts pédiculé ou cuve élevée sur une base dont l'établissement fixa désormais le mode et l'espèce qu'elle n'a guère plus cessé d'employer dans la suite. — Pendant les remières années où s'opérèrent de telles transformations, il n'est pas rare de voir surgir, sur certains points, d'assez étranges produits, résultant de la combinaison des anciennes formes mariées aux nouvelles, et constituant, par leur assemblage, one disposition bâtarde et hétérogène, qui tradnit, d'une manière évidente, la pensée plus on moins heureuse sous l'influence de laquelle les artistes créèrent leurs œuvres. Ces compositions, par leur état et par leur bizarrerie, accusent donc, malgré elles, les causes assez vraisemblables de leur origine. De telles conceptions nous ont semblé de nature à intéresser vivement la science, et à lui donner les moyens d'y découvrir, au point de vue de l'histoire de la civilisation et de celle de l'art, plusieurs notions d'un assez grand intérêt; aussi, avons-nous cru qu'il était de notre devoir d'appeler sur elles l'attention du lecteur; car, leur étude fait connaître une de ces singularités artistisques qui se reproduisent parfois aux époques intermédiaires; époques où l'art, n'ayant point encore déterminé sa formule, se trouve dans un moment d'hésitation, entre la puissance d'un passé dont on se sépare avec peine et l'action d'idées nouvelles qu'on adopte sur l'heure, et où il se produit dans l'esprit des praticiens une perturbation telle que, soit sentiment de l'ancienne routine, soit pression de la nouveauté, la force des choses donne tout naturellement naissance à des œuvres dans lesquelles apparaissent, par la continuation de certaines formes, comme une sorte d'héritage provenant des siècles antérieurs, et, par l'introduction d'éléments nouveaux, une espèce d'adoption des conquêtes récentes. — Telles sont, en effet, les particularités qui caractérisent les fonts de Limay auxquels nous consacrons le développement de la présente notice.

L'usage do baptême par infusion avait, comme on l'a dit ailleurs, déterminé un changement dans la condition de l'édicule baptismal, et provoqué l'établissement d'une creation nouvelle. Or, l'histoire et les monuments nous apprennent que, bien avant le XIIIe siècle, l'Église avait su atteindre ce but en adoptant certains types qui, par leur nature, semblent avoir dû répondre aux exigences des cérémonies pratiquées dans le nouveau mode de baptême. Déjà, nous avons fait connaître, en parlant des fonts aux XIe et XIIe siècles, quelles

Digitized by Google

furent les formes spéciales et caractéristiques qu'on donna à ce genre d'édicules; aussi, n'y reviendrons-nous pas. Toutefois, nous répèterons, pour la plus grande clarté de cette notice, qu'elles consistèrent en œuvres architecturales de deux espèces : en une cuve posant à terre et rappelant, d'une manière indirecte, la piscine des catacombes ou celle des premiers baptistères, et en un réservoir, beaucoup moins important, qu'on éleva sur une base ou pédicule. Mais, avec le XIIIe siècle, cesse presque généralement et subitement l'emploi de l'une de ces deux formes, celle de la cuve, parce que les dispositions du fonts pédiculé convenaient beaucoup mieux aux cérémonies du baptême par infusion. Nous devons cependant ajouter que cet usage de la cuve ne disparut pas complétement alors; car, des recherches ont fait découvrir qu'à cette époque intermédiaire, où les idées sur cette classe de monuments n'étaient pas encore bien fixées, sans doute parce que les artistes ne s'étaient peut-être pas complétement astreints aux nouvelles prescriptions de l'Église, l'on exécuta encore, dans quelques lieux, des fonts dont l'apparence extérieure rappelait à très-peu près, comme forme, celle de la cuve dont on s'était servi pendant la période dite romane. Ces compositions, ainsi qu'on peut s'en convaincre par leur examen, n'accusent plus, d'une manière exclusive, soit la figure particulière de la cuve ou les dispositions propres au fonts à pédicule, telles qu'on les avait conçues aux XIe et XIIe siècles, mais bien une sorte de compromis, de résultante offrant, plutôt sous la première de ces formes, une combinaison mixte qui renferme néanmoins et l'application et la pensée des deux espèces combinées en un seul et même monument. A ce point particulier d'étude, les fonts de Limay fournissent un exemple très-intéressant de cette condition sous laquelle se présentent quelques-uns de ces édicules au commencement du XIIIe siècle, condition qui nous montre un composé aussi indéterminé de la cuve que du pédicule, quoique son aspect indique réellement la présence de l'un et de l'autre.

Ici vient se placer une remarque qui nous paraît fort importante à cette époque de l'histoire des fonts; c'est la constatation du nombre assez restreint des monuments baptismaux produits au XIIIe siècle : une telle rareté doit tout naturellement exciter l'attention des archéologues, et les porter à en rechercher les causes. Selon nous, on pourrait, peut-être, trouver la solution de ce problème en admettant que les XIe et XIIe siècles en ayant pourvu les églises d'un très-grand nombre, il n'y eut guère lieu à en placer, au siècle suivant, que dans les sanctuaires érigés à cette époque; mais, comme la plupart des constructions, entreprises au XIIIe siècle, ne furent finies qu'un peu tard, tout porte à croire que l'on ne dut penser aux différentes pièces composant le mobilier ecclésiastique qu'à une date aussi fort avancée; or, cette opinion, si elle était admise, expliquerait, assez vraisemblablement, l'espèce de pénurie de ces fonts. Toutefois, il est encore une autre cause qu'il ne faut pas perdre de vue et dont on doit se souvenir lorsqu'il s'agit du manque d'œuvres, grandes ou petites, du moyen âge : je veux parler de la mobilité du goût des siècles, qui a tant détruit de monuments en tout genre, et cela, par la seule raison qu'ils n'étaient plus de mode. Ainsi, une certaine quantité de fonts du XIIIe siècle a fort bien pu, par la sévérité de leur forme et la simplicité de leur décoration, paraître insuffisants aux yeux des hommes et des artistes qui les ont détruits et remplacés, et il ne serait pas impossible que la manie du changement, jointe aux désastres causés par les guerres de religion et les commotions politiques, n'en ait considérablement diminué le nombre, et rendu ainsi la question très-difficile à résoudre.

Digitized by Google

FONTS BAPTISMAUX, DANS L'ÉGLISE DE LIMAY.

Ces quelques lignes données, en manière d'introduction, sur l'agencement des fonts au XIIIe siècle, il faut passer à l'examen d'une autre singularité que présente la cuve de Limay (1): nous voulons parler du plan ou de la forme géométrique. — Quoique l'édicule, destiné à l'administration du baptême, ait presque toujours affecté la figure du carré, du cercle ou du polygone, on a néanmoins remarqué qu'un certain nombre de fonts des XIe et XIIe siècles, et même du XIIIe, reçurent parfois celle d'un polygone oblong, dont le réservoir avait été creusé en une sorte d'ellipse. C'est, du moins, un cas assez peu ordinaire pour qu'il nous ait paru convenable d'en consigner l'emploi; aussi, et à ce point de vue, la cuve de Limay méritait-elle d'être signalée comme l'une des plus intéressantes compositions en ce genre. Toutefois, bien qu'on n'en ait constaté jusqu'ici qu'un nombre fort restreint, tout porte cependant à croire que cette disposition fut encore assez répandue, puisqu'on en trouve des traces plus ou moins caractéristiques à différentes époques et sur des points assez distants. Ainsi, les fonts de l'église de Saint-Martin à Cologne, ceux de la Roche-Guyon, ceux de Sainte-Croix à Provins, etc., constituent tout autant de preuves d'une nature à confirmer la vérité de notre assertion. — Mais, l'adoption de cette forme, appliquée à la composition de la cuve baptismale, avait-elle sérieusement sa cause, ses avantages et sa raison d'être? Sur cette matière, l'archéologue, en l'absence de documents certains, ne sait franchement que résoudre, à moins de se lancer dans le vaste champ de l'hypothèse, terrain fort vague et très-fécond en conjectures; car, on ne peut se dissimuler qu'en lui donnant carrière, l'interprétation, bien que tempérée par la science, n'atteigne très-aisément des régions qui dépasseraient, certes, le point admissible de la probabilité. Cette forme fut-elle la conséquence d'une prescription imposée par l'Église, l'expression de besoins particuliers à certains lieux, ou tout simplement le résultat des combinaisons d'un artiste qui voulut sortir des voies ordinaires? On n'oserait, à coup sûr, le dire, puisqu'aucun fait ne vient appuyer même la plus vraisemblable d'entre ces hypothèses. Nous pensons donc qu'on ne doit y voir qu'une de ces variétés de monuments dont l'origine de création échappe, par sa nature, aux investigations de l'antiquaire, et nous croyons que tout ce qu'on peut se permettre se réduit à l'analyse des formes, à l'examen du style et à l'appréciation des sculptures.

La première des questions qui a trait à l'étude des fonts de Limay est, avons-nous dit, celle des formes, abstraction faite, bien entendu, de la figure tout exceptionnelle qu'ils décrivent; nous parlons ici de leur constitution comme monument baptismal. Selon nous, on pourrait les considérer comme un produit qui a dû résulter de la combinaison de la cuve avec les fonts à pédicule, et l'on devrait, peut-être, les regarder comme une sorte de passage, comme une espèce de transition occupant une place entre ces deux formes, puisque le pédicule, eu égard à son indécision et à son peu de hauteur, y apparaît à peine, tandis que la cuve s'y développe d'une manière telle qu'elle impose, pour ainsi dire, son aspect à l'ensemble. Dans cet état, le monument rappelle, sous un certain point de vue, les dispositions de la cuve romane; mais, l'art en a modifié plusieurs parties et rectifié surtout bien des incorrections; néanmoins, c'est toujours la cuve, mais la cuve mise maladroitement et sans goût sur une base tellement large qu'elle épouse presque les proportions du réservoir; ce qui produit à l'œil une silhouette lourde et peu gracieuse.

(1) Ils se trouvent dans l'église d'un petit bourg qui est contigu à la ville de Mantes et dont il n'est séparé que par la Seine.

Digitized by Google

MOYEN AGE — XIIIe, XIVe ET XVe SIÈCLES — FONTS BAPTISMAUX EN PIERRE.

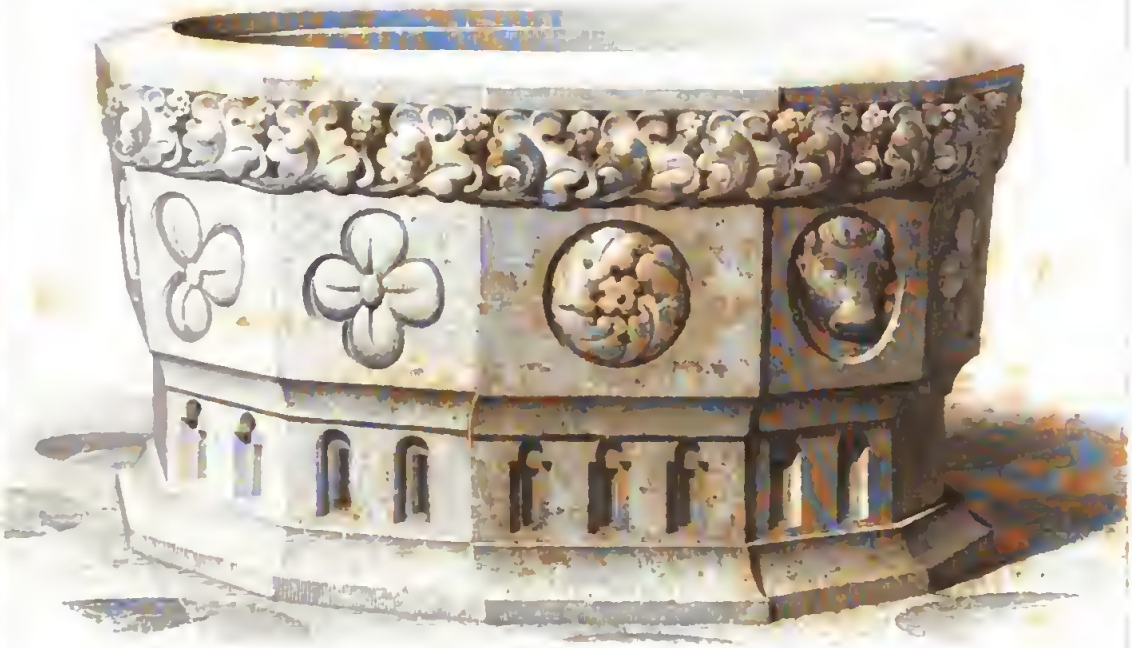
Le plan de ces fonts décrit la figure d'un dodécagone allongé, dont l'agencement des faces produit géométriquement une série d'angles plus ou moins obtus. Ce système angulaire, qui caractérise la forme architecturale des édicules baptismaux pendant les XIIIe et XIVe siècles, sert surtout à les distinguer de ceux du XVe, qui présentent, le plus souvent, des surfaces à courbes rentrantes. — Quant au réceptacle, sa capacité pouvait très-aisément contenir tout ou partie du corps des enfants. Nos lecteurs se rappellent, à ce sujet, que, bien avant cette époque, les cérémonies baptismales subirent une modification nouvelle; l'Église avait ordonné qu'on y combinât les deux modes : ainsi, non-seulement on immergeait le corps du nouveau-né dans la cuve, mais on lui ondoyait encore la tête avec de l'eau consacrée.

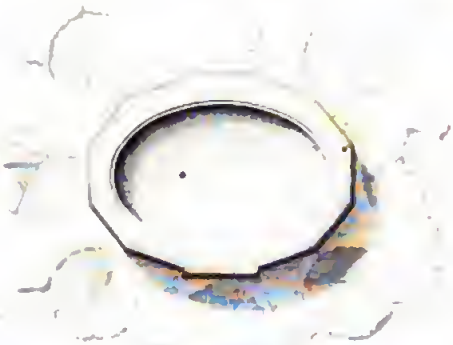
Maintenant, si des dispositions générales nous passons à la décoration, là encore on retrouve des particularités qui sont dignes d'intéresser le lecteur et méritent de fixer son attention. L'architecture et la sculpture semblent combinées de manière à se prêter un mutuel concours, à se compléter réciproquement. C'est ainsi qu'une suite de petites niches fort simples ornent le pédicule et lui donnent une certaine gravité qui s'harmonise très-bien avec l'ornementation vigoureuse des différentes faces de la cuve; mais, l'on doit une mention particulière à cette ornementation; car, elle nous offre un précieux spécimen du style de la décoration française au XIIIe siècle, époque qui fut, comme on sait, une des plus remarquables sous le double rapport de l'art et du choix des éléments. Durant cette période, le sculpteur, plus réellement artiste que ne le furent ceux des XIe et XIIe siècles, avait quitté le terrain de l'imagination pour aborder sans crainte l'application et la copie des œuvres de la nature; aussi, à ces magots trapus et à ces figures longues et amaigries, succéda l'introduction de personnages dans des proportions naturelles, tandis que, par un égal progrès, l'ornementation s'était vue choisie dans les objets qui nous entourent Or, parmi les éléments qui constituaient cette dernière, les végétaux semblent avoir eu une grande action sur les praticiens, puisqu'ils les répandirent partout, aux grands comme aux petits édifices; et cette application les caractérise même d'une telle sorte, qu'à défaut de documents historiques, elle peut très-aisément servir de marque pour en déterminer la date. Une grande vérité dans la copie, un goût et un tact particuliers dans la disposition, telles sont les qualités qui recommandent ces ornements à l'examen de l'antiquaire. Ces diverses qualités, nous les retrouvons, il nous semble, dans les travaux de sculpture qui décorent les faces de la cuve de Limay, où figures, ornements et végétaux sont rendus avec autant de talent que de vérité par l'artiste.

La présence d'une feuillure, établie sur le bord intérieur de ces fonts, indiquerait que le réservoir dut, à l'origine, être fermé par un couvercle. Quelle en fut l'espèce? Nous ne le saurions dire. Tout ce qu'on peut affirmer, c'est que, depuis longtemps déjà, des actes émanés des conciles prescrivaient la fermeture de la cuve, afin de protéger l'eau baptismale contre toute profanation.

Telle était, sur quelques points de la France, vers le milieu du XIIIe siècle, la forme de certains fonts baptismaux; mais, ceux de Limay présentent surtout ce double avantage, qu'à l'intérêt des notions qu'ils fournissent sur l'état de la décoration française à cette époque, ils joignent encore la présence de signes qui permettent d'apprécier quelle fut la disposition de ceux qu'on établit dans les églises achevées durant le premier tiers de ce magnifique siècle d'art.

Digitized by Google





NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

FONTS BAPTISMAUX

A SIENNE, GIRONE, PARIS ET BERCY

A l'exemple des artistes du moyen âge, ceux de la Renaissance donnèrent aussi à ces édicules, qu'on désigne sous les noms de *Cuves baptismales* et de *Fonts baptismaux*, un certain nombre de formes particulières dont on pourrait, à la rigueur, trouver le prototype dans les conceptions du XIe au XVe siècle. Déjà, nous avons fait connaître quelques-unes de ces formes, et nous avons démontré qu'à part l'introduction des éléments architectoniques et le style des ornements, qui caractérisent chaque époque, celles-ci présentaient parfois, comme dispositions générales, une similitude plus ou moins frappante avec les œuvres de cette période. Or, cette constatation nous porterait à admettre que les artistes qui furent appelés à produire ces petits monuments, les conçurent sous l'influence d'une espèce d'analogie d'idées qui paraît presque évidente. L'étude que nous allons entreprendre, au sujet de quelques fonts du XVIe siècle, en fournira, je pense, une sorte de preuve tendant à le faire croire.

Il nous semble inutile de rappeler ici les particularités historiques qui ont trait à l'institution du baptême, et de reproduire les faits qui donnèrent lieu à la création d'une de ces espèces de monuments dont l'Église sentit le besoin lorsque, sortant des catacombes et paraissant au grand jour avec l'appui de l'autorité civile, elle érigea des édifices pour pratiquer publiquement les cérémonies de la religion. Ces documents ont leur place marquée dans une autre partie de l'ouvrage (1). Nous n'entendons point également passer en revue toutes les variétés de compositions que les artistes religieux ou laïques appliquèrent à cette même classe d'édicules; il s'agit seulement de borner nos investigations à l'examen de quelques spécimens de fonts, et de les considérer comme autant de types particuliers des dispositions qui semblent leur avoir été données pendant le XVIe siècle.

Un examen attentif des œuvres que nous publions indiquerait que les principales formes, sous lesquelles on avait traduit le monument consacré au baptême, continuèrent, bien qu'un peu modifiées, à être encore d'un usage fréquent; en effet, les divers exemples de fonts de la Renaissance nous montrent que la plupart d'entre eux sont basés sur les dispositions des premiers monuments de ce genre, c'est-à-dire sur celles qui découlent du principe de la cuve reposant sur le sol, ou du système du pédicule supportant un réceptacle propre à contenir l'eau de régénération. Tout tend donc à prouver qu'il y eut encore une certaine identité; cependant, on doit se hâter de dire que si cette analogie persista dans la donnée générale, celle-ci dut néanmoins éprouver quelques transformations en passant par les mains

(1) Voyez le chapitre des Baptistères et celui des Cuves baptismales.

Digitized by Google

ou le génie des artistes. Or, cette remarque fournit à la science deux notions qui méritent d'être consignées ici : d'abord, qu'il faut voir, dans cette persistance des formes, comme une sorte de preuve de l'unité perpétuelle de l'Église, et, dans le second cas, qui concerne surtout la disposition et l'ornement, une conséquence immédiate de la marche incessante des progrès de la civilisation. Et ainsi se consommait, dans un mutuel échange, cet accord constant de l'Église et de l'art; car, celle-ci, tout en continuant, dans son auguste immuabilité, l'emploi de monuments qu'elle avait consacrés et dont les dispositions répondaient à ses besoins, savait encore tolérer, suivant les siècles, des modifications purement décoratives mais qui n'en altéreraient, au total, ni la nature, ni la forme. — Deux dispositions principales avaient spécialement été adoptées pour la constitution du monument destiné à l'administration du baptême : celle de la cuve posant sur le sol et rappelant, d'une manière indirecte et un peu détournée, la piscine des catacombes ou des premiers baptistères chrétiens, et celle du fonts pédiculé qui marque un temps où l'Église, appréciant l'inopportunité du baptême par immersion, crut devoir le remplacer par celui de l'infusion. Bien que fort convenables d'ailleurs au but qu'elles devaient remplir, ces deux dispositions parlent, on le voit, assez haut par elles-mêmes, et elles rappellent à l'esprit toute une série de faits qu'il est du devoir de l'historien et de l'antiquaire d'évoquer et de faire revivre. Cependant, nous n'en dirons pas davantage; il suffit, pour l'objet de nos recherches, d'indiquer brièvement les notions qui peuvent se rapporter à cette classe de monuments. Au reste, notre rôle consiste beaucoup plus à traiter de la partie architecturale, qui soulève de nombreux points d'étude, qu'à entrer dans le détail de considérations historiques qui nous écarteraient de notre plan et nous entraîneraient fort loin.

Aucun changement notable n'ayant été introduit, au XVIe siècle, dans les cérémonies relatives au baptême, les fonts, tels qu'on les avait conçus jusqu'alors, restèrent à très-peu près les mêmes et ne subirent de modifications que dans la partie qui a rapport à l'art; aussi, doit-on s'attendre à y retrouver des dispositions qui rentrent plus ou moins dans les formes que nous avons décrites; mais, comme plusieurs de ces compositions renferment, en elles-mêmes, des particularités qui nous semblent de nature à intéresser la science, nous nous sommes fait un devoir d'en publier quelques-unes dans ce recueil, où tout ce qui représente une phase et des transformations doit avoir sa place marquée.

Afin de donner une idée de ce que furent les fonts de la Renaissance, nous en avons choisi certains spécimens parmi les différentes espèces, et nous les avons pris avec intention sur divers points de la chrétienté, comme marquant plus spécialement l'état particulier de l'art en ces lieux à l'époque de leur création; ces exemples représentent, à peu près, les principaux systèmes de compositions qui ont été produits au XVIe siècle.

L'on n'attend point, sans doute, que nous entrions ici dans l'analyse minutieuse de toutes les parties architecturales et décoratives qui composent ces fonts : elle n'offrirait guère que des redites, puisqu'on n'y voit que des éléments connus et fréquemment employés à cette époque. Au reste, le principal motif qui nous ait porté à faire connaître ces édicules tient exclusivement à leurs formes, dont les variétés paraissent devoir nous renseigner plus ou moins complétement sur les singularités de cette question. Quant aux caractères de l'art, on y retrouve ceux de l'Italie, de l'Espagne et de la France aux différentes divisions du XVIe siècle, et ils nous fournissent des indications précieuses sur ses transformations dans chacune de ces

Digitized by Google

contrées; car, produits à différentes dates et par des écoles diverses, ces fonts n'ont pas tous la même valeur, et leur comparaison indique à l'œil exercé des différences qui traduisent sa situation sur plusieurs points à cette époque.

Fonts baptismaux, dans la crypte de l'église-cathédrale, a Sienne. — Quelque gracieuse qu'elle paraisse au premier aspect, cette composition semble néanmoins une de ces bizarreries dont on a peine à comprendre le sens, surtout lorsqu'on cherche, par l'examen, à se rendre compte de la pensée qui a pu diriger l'artiste; et cela, parce qu'elle présente, on ne sait pourquoi, l'étrange assemblage des deux dispositions du monument baptismal, combinées en un seul et même édicule. En effet, à la partie inférieure, se voit une espèce de cuve, posant sur des degrés et rappelant, comme au baptistère de Pise et à Saint-Jean-in-Fonte, à Vérone, celle des premiers temps du christianisme, tandis que, de son centre, s'élève un autre construction, ayant une grande analogie avec les fonts pédiculés à couronnements mobiles (1), son ensemble se composant aussi d'une base, d'un réceptacle et d'un couvercle auquel il ne manque que la mobilité pour compléter le rapprochement; mais, il faut le dire, autant cette dernière espèce de fonts avait et a encore sa raison d'être, autant notre construction centrale, par son double emploi avec la cuve et par son immobilité, nous paraît surabondante et même illogique. On comprend que la matière dont ce monument est constitué, le marbre, dut priver son couronnement de mobilité; mais, ce que nous blâmons, c'est sa condition, qui le rendait sans emploi et le restreignait à l'unique et triste rôle d'un ornement décoratif, dont les fonctions ne répondaient à celles qu'indiquait extérieurement sa forme; aussi, fut-ce, selon nous, une idée très-malheureuse que celle d'avoir voulu faire un composé de deux monuments d'une même nature, dont l'un, quoique offrant en apparence toutes ses parties constitutives, ne pouvait cependant, par son immobilité, remplir les fonctions inhérentes à son office. En résumé, les fonts de Sienne paraissent le résultat des combinaisons d'un artiste qui cherchait beaucoup plus un agencement propre à déployer les effets du décor qu'à produire une œuvre basée sur la logique; et telle est la conviction qu'on acquiert lorsqu'on jette les yeux sur son ensemble, puisque ce système se trouve également appliqué et dans l'architecture et dans la sculpture. Comme éléments particuliers de cette dernière, nous ferons remarquer qu'il y introduisit, avec une intention symbolique sans doute, des bas-reliefs relatifs au baptême, la figure du Précurseur, de petites statues représentant des prophètes, celles des Vertus et un certain nombre d'anges, traduits selon les idées fort peu liturgiques du XVI.e siècle, c'est-à-dire dans un état d'entière nudité; enfin, plusieurs inscriptions, se rapportant à des textes sacrés, complètent cette décoration. — Le plan de ces fonts décrit la figure d'un hexagone.

Fonts baptismaux, dans l'eglise cathédrale, a Girone. — Sous un certain point de vue, la disposition de ce petit monument semble dériver de la précédente. On dirait que la cuve a été enlevée du sol et placée sur une espèce de base d'une dimension peu considérable, mais dans le but de la rendre plus convenable au baptême par infusion, qu'avait adopté l'Église. Toutefois, il paraîtrait que l'artiste, par une préoccupation assez étrange, dut, très-vraisemblablement, se tromper lors de sa composition; car, il lui donna des proportions trop importantes, et l'on fut obligé, par suite de sa hauteur, de placer le pédicule dans une espèce d'ouverture ménagée en contre-bas du sol, de manière que la partie supérieure du fonts ne gênât pas les

(1) Voyez notre monographie des *Fonts baptismaux, dans l'église de Saint-Martin, à Hal.*

Digitized by Google

mouvements du prêtre ou de l'officiant. — Le plan de cette cuve et de sa base affecte la forme d'un dodécagone dont les côtés présentent, à la cuve, de très-légères courbes intérieures. Sa décoration mérite encore de fixer notre attention; elle se divise en deux ordres : celle des différentes faces de la cuve et celle de la partie inférieure. Dans la première, se voient des niches où sont disposées les statues des douze apôtres; la deuxième est assez bizarre : on y remarque surtout des figures barbues et ailées, ayant le corps couvert d'écailles et ressemblant à un poisson; ces figures, dont la présence serait assez bien justifiée sur ces fonts, ont peut-être un sens symbolique; enfin, une abondante végétation vient harmoniser les diverses parties de cet ensemble. Je ne parle pas du caractère de l'art; il accuse, comme on voit, une époque déjà avancée du XVIe siècle. — Cet édicule est en marbre blanc.

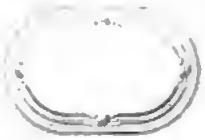
Fonts baptismaux, a Paris et a Bercy. — La forme de ces fonts pourrait, à la rigueur, passer pour la contre-partie de ceux de Girone; car, à l'inverse de ces derniers, le pédicule devient beaucoup plus important que la cuve. Ainsi, cette disposition semblerait comme une espèce de variante du fonts pédiculé, mais avec cette différence que le réservoir disparaît presque pour ne laisser apparaître que la base, dont les proportions atteignent un développement considérable. Cette diminution de la cuve était, sans aucun doute, une conséquence de l'adoption du mode de baptême par infusion, mode qui exigeait fort peu d'eau et ne réclamait, par conséquent, qu'un assez petit réceptacle. On exhaussa donc le réservoir en diminuant sa capacité, et on le mit sur un pédicule qui lui donna de l'élégance; ce fut, du moins, le cas le plus ordinaire pour les fonts depuis les XIIe et XIIIe siècles. Mais, à cette particularité, ceux de Paris et de Bercy en joignent une autre qui n'est pas moins digne d'être signalée à nos lecteurs : celle d'avoir abandonné les formes générales du carré, du cercle ou du polygone, pour adopter la figure de l'ellipse que les artistes de cette époque et des siècles postérieurs employèrent assez souvent. Bien que l'application de cette forme ait parfois donné naissance à des compositions assez peu usitées jusqu'alors, il ne s'ensuit pas que son emploi fût exclusivement l'œuvre des artistes de la Renaissance, puisque, bien des siècles auparavant, ceux du moyen âge l'avaient déjà pratiqué d'une manière plus ou moins caractéristique. Ainsi, la cuve baptismale de l'église Saint-Martin à Cologne, celles de la Roche-Guyon et de Limay, les fonts de l'église de Sainte-Croix à Provins et plusieurs autres encore prouvent, par leur analogie, que les praticiens du XVIe siècle la trouvèrent, peut-être, dans des monuments qui leur étaient antérieurs et dont ils ont pu s'inspirer; or, ces citations, qui attestent plus ou moins l'application de l'ellipse dans la disposition des fonts baptismaux, tendent à établir que cette forme avait été employée dès les siècles précédents. — Nous venons de citer quelques exemples de fonts composés sur la figure plus ou moins déterminée de l'ellipse; il faut maintenant compléter nos indications en ajoutant qu'ils furent comparativement beaucoup moins nombreux que ceux établis sur les autres formes. Une semblable rareté dut très-probablement avoir sa cause, et nous pensons qu'on pourrait la trouver dans quelques considérations qui tiennent à son essence, telles que, par exemple, des dispositions peu convenables aux cérémonies du baptême, ou bien encore sa condition particulière qui présentait quelques difficultés pour l'agencement de la décoration. Cette forme, appliquée aux fonts, étant, par sa nature, une des singularités du genre, méritait certes une place dans notre recueil, dont le but consiste surtout à faire connaître les variétés ou principales modifications dans l'espèce. Ainsi, ce qui intéresse dans les monuments de cette famille, c'est beaucoup moins leur ornementation, qui peut avoir sa valeur, que leur

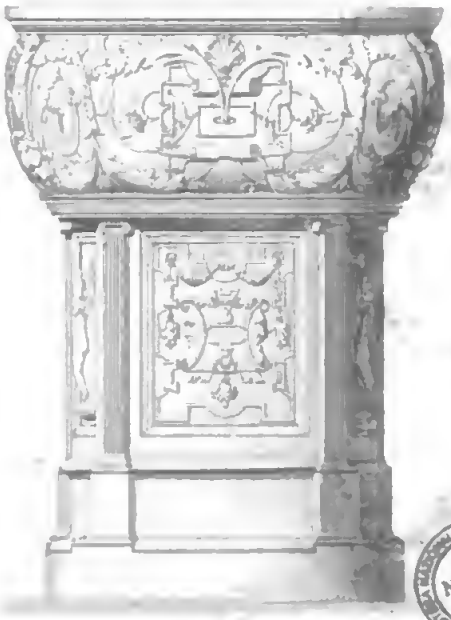
Digitized by Google

forme particulière; car, elle vient attester, une fois de plus, que les artistes ne se renfermèrent jamais dans l'emploi exclusif de certaines figures, et qu'ils ne s'astreignirent point à les reproduire à satiété. En effet, lorsqu'on examine les variétés innombrables, mais plus ou moins heureuses, de genre et d'espèce que leur génie sut inventer, on ne sait souvent, en présence de telles productions, ce qu'il faut priser le plus : ou cette inépuisable fécondité de dispositions, ou les caprices aux mille formes d'une imagination qui semble n'avoir jamais fait défaut !... — Quoique d'une assez grande ressemblance, ces fonts de Paris et de Bercy diffèrent cependant sous quelques rapports : nous voulons plus particulièrement parler des combinaisons architecturales ainsi que du parti pris de leur ornementation. Un examen comparatif de ces monuments suffira, ce nous semble, pour établir l'exactitude de notre observation ; aussi, ne pensions-nous guère nous étendre plus longuement à leur sujet, si l'un d'eux ne nous avait fourni l'occasion de signaler, parmi les éléments de son décor, l'introduction de certaines figures dans une condition peu compatible, selon nous, avec le catholicisme; figures dont la présence trahit un de ces moments qui marquent l'invasion des idées sensualistes dans l'ornementation en général et jusque dans celle des monuments du culte, où l'état de nudité nous paraît une opposition flagrante avec l'esprit et la lettre du christianisme. Ceci posé, nous devons reconnaître que l'artiste fut assez heureux dans leur composition, et qu'il sut même triompher assez habilement d'une forme qui offrait par elle-même quelque difficulté dans la mise en œuvre. — Maintenant, il faut dire quelques mots de leur situation. Celui qu'on voit dans la partie supérieure de notre planche se trouve présentement dans l'église communale de Bercy; l'autre est à Paris, où il décore l'un des fragments du château de Gaillon, réédifié dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Mais, comme on le pense bien, ce ne sont probablement là que des appropriations postérieures et non une destination primitive, et tout porte à croire qu'ils n'y sont arrivés que par suite de faits ou d'événements particuliers : le plus vraisemblable, serait, peut-être, de supposer qu'ils ont dû appartenir à des églises qui furent fermées et détruites pendant nos troubles révolutionnaires. Il paraît même certain que le dernier a été sauvé par notre infatigable Alexandre Lenoir dans l'incessante bataille qu'il a si courageusement livrée à la bande noire, puisqu'on le voit déjà figurer sur les plus anciennes gravures représentant la réédification du fragment de Gaillon aux Petits-Augustins. — La matière de ces deux derniers fonts est une pierre d'un grain assez fin et comme une sorte de liais de la plus belle espèce.

Digitized by Google

Digitized by Google





NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

NAPOLI

FONTS BAPTISMAUX DANS LA CATHÉDRALE DE GIRONI

Digitized by Google

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

FONTS BAPTISMAUX

A COUVERCLES MUS PAR DES POTENCES

DANS LES ÉGLISES DE HAL, LOUVAIN ET COLOGNE.

La profusion du luxe qu'on se plut à répandre et à appliquer, vers le XVe siècle, aux divers édicules composant le mobilier des églises, prit même, sur certains points de l'Europe, un developpement tel que les artistes semblent s'être étudiés à trouver, dans leur génie, tous les moyens d'accroître la décoration de leurs œuvres, afin de les rendre, s'il était possible, plus remarquables encore. Mais, cette recherche allait être fatale à l'art; car, de telles surcharges, bien qu'agréables parfois à la vue, devaient amener une perturbation qui le conduirait à sa ruine. Quoi qu'il en soit, nous ne voulons que constater l'introduction de cette exubérance, et montrer que cette poursuite du pretendu beau, qu'on croyait trouver dans l'excès même des ornements, paraît avoir été l'idée fixe des architectes et des sculpteurs, puisqu'ils la répandirent non-seulement aux diverses parties de l'édifice, mais à toutes les pièces encore de moindre importance dont on se servait pour les cérémonies du culte. Ainsi, tout, dès ce moment, reçut, en raison même de la transformation des idées en matière d'art, mais plus particulièrement en architecture, un accroissement de décoration inusité jusqu'alors. C'en était donc désormais fini de l'harmonieuse sobriété du XIIIe siècle. L'état de la civilisation avait, par le courant des choses, perverti le goût, et entraîné les populations vers une surabondance, une recherche et une surcharge, qui n'étaient malheureusement plus de l'art, mais bien des moyens mensongers et factices destinés à remplacer l'art lui-même.

Parmi les différents édicules dont se compose le mobilier ecclésiastique, celui que l'Église a consacré au baptême, et qu'on nomme, par son emploi, fonts baptismaux, reçut, alors aussi, sa large part de décor; et l'empressement même que mit toujours le clergé à obéir à cette injonction des conciles, qui prescrivait la fermeture de la cuve, devint probablement une cause et l'origine de tout un vaste système d'ornementation qui fut départi au monument baptismal. Cette prescription n'était autre, comme on l'a vu (1), qu'un moyen de prévoyance, recommandé par l'Église, dans le but de garantir l'eau bénite de toute profanation, et tel simple couvercle, pourvu qu'il fermât hermétiquement le réservoir, suffisait pour obéir aux décrets conciliaires. Aussi, fut-ce, assez vraisemblablement, ce qui se passa durant les années qui suivirent l'émission de l'ordonnance, et, peut-être même, pendant de longs siècles. Mais, un jour vint où la mobilité du goût ne trouva plus cette modeste clôture en harmonie avec le luxe des œuvres architecturales et l'éclat de leur décoration; et, dès lors, chaque fois qu'on dut établir de nouveaux fonts ou remplacer de vieux couvercles, il entra dans la pensée des artistes de couvrir l'édicule de compositions dont le développement acquit, suivant les

(1) Voyez le chapitre des Couvercles de Fonts Baptismaux.

Digitized by Google

localités, les ressources, ou le talent de l'architecte, des proportions si importantes, que, mises en place, il devenait, avec les moyens ordinaires, sinon impossible, du moins fort difficile de les déplacer.

Un couvercle en bois, avec ou sans décor, dut primitivement être posé sur l'orifice de la cuve ou s'ajuster dans une feuillure intérieure. Pour enlever ce genre de couvercle, les seules forces de l'homme suffisaient; mais, lorsqu'à cette clôture on substitua les couronnements métalliques, ceux-ci devinrent, par l'augmentation du poids, beaucoup moins maniables et exigèrent une certaine puissance d'action. Or, tout porte à croire que cette nouvelle condition du couvercle provoqua la recherche d'agents qui purent aider à le mouvoir, et c'est précisément ce qui arriva. Pendant la période romane, on s'est, le plus souvent, contenté d'une clôture en matière peu lourde et qu'on déplaçait avec la main : elle était sans doute fixée à l'aide de charnières et d'un cadenas. Mais, aux XIVe et XVe siècles, et même au XIIIe parfois, les artistes firent de ce couvercle une espèce de composition qui se développa suivant les phases de l'architecture et dont l'importance prit même une telle extension qu'on dut chercher un moyen assez puissant pour la suspendre et la mouvoir. Rien, à ce qu'il paraît, ne sembla plus convenable que d'en emprunter le principe aux lois de la mécanique, qui le fournit en effet; car, on le trouva simultanément soit dans l'application du contre-poids par l'intermédiaire de la poulie, soit dans les différentes combinaisons du levier, ou bien encore dans l'emploi d'un système de suspension mobile, trois espèces d'agents qui pouvaient, selon les cas, faciliter le soulèvement et le transport de ce genre de couvercle.

Limitant ici notre étude aux deux derniers modes, qui présentent une certaine connexité, nous essaierons d'en tracer l'histoire, la théorie ainsi que l'application, dans l'examen de quelques œuvres dont la conservation à travers les âges vient jeter toute une intéressante révélation sur cette classe de monuments baptismaux. L'ensemble de cette étude montrera d'abord que, pour répondre plus ou moins convenablement à un besoin, le génie de l'homme sut créer une espèce de potence métallique qu'il combina de différentes manières, afin d'obtenir toute la puissance d'action que réclamait son office; puis, nous verrons que, d'un besoin, l'art fit bientôt une œuvre, et, enfin, qu'en passant par la main des artistes, cette œuvre devint un monument avec toutes ses qualités et même ses imperfections.

Il a été dit plus haut que les clôtures de fonts étaient de plusieurs sortes, et qu'on les établit en bois ou en métal (1); mais, nous avons supposé que le choix de l'une ou l'autre de ces matières fut, le plus souvent, déterminé par celle même de l'édicule baptismal. Ainsi, nous pensons que les cuves en pierre eurent plutôt des couvercles en bois qu'en métal, bien que ces derniers y aient été fréquemment adaptés; tandis que les fonts en bronze ou en cuivre se trouvèrent presque toujours clos par couronnements de même nature. Or, lorsqu'on compare ces deux espèces de couvercles, on ne peut se dissimuler que ceux en fonte ne fussent d'un plus grand poids, et que leur importance ou leur élévation ne les rendissent même d'une pesanteur assez considérable. On comprend très-bien que, pour mouvoir des couvercles en bois, grands ou petits, pourvu qu'ils ne soient pas trop lourds, un simple jeu de poulie avec son contre-poids pouvait suffire; mais, il n'en saurait être de même lorsqu'il s'agit de soulever ceux en métal. L'on dut alors être contraint de chercher, dans l'une des branches de la science mangent

(1) Voyez la notice sur les Couvercles de Fonts Baptismaux.

Digitized by Google

dont nous allons rétablir la mémoire obscurcie. — L'artiste s'appelait Josse Metsys (1). Nous possédons peu de détails sur lui. La date de sa naissance, les joies et les douleurs qu'il a rencontrées dans les détours de la vie, nous sont complétement inconnues; son nom même resta enfoui près de quatre siècles sous la poussière de l'oubli. Un hasard heureux l'a fait découvrir, il y a cinq ans; nous avons eu le plaisir de le révéler aux amis de l'histoire de l'art (2). — Josse Metsys a dû ouvrir ses yeux à la lumière vers 1445, selon toute vraisemblance, dans la ville de Louvain, où sa famille résidait depuis plusieurs années déjà. Un certain *Arnould Metsys*, *Matsys*, ou *Massys*, car les noms propres n'avaient pas encore d'orthographe régulière, abandonna, en 1440, Herenthals (3), sa ville natale, et se fit recevoir citoyen de la capitale du Brabant, conjointement avec son parent *Nicolas Massys*, natif de Lichtaert (4). Le premier paya, au trésorier de la commune, une somme de 3 florins d'or comme *pootergeld* ou taxe de bourgeoisie; le second en paya 5. Les comptes de la ville le constatent (5). — L'enfant était doué d'une imagination féconde et d'un goût délicat; c'était un de ces êtres privilégiés qui ont la faculté de réussir dans toutes les branches. Son père était serrurier. Nous ne savons rien de positif sur la carrière de ce travailleur en fer. Un certain Jean Metsys, forgeron, habitait, en 1453, la ville d'Anvers. Ce cyclope peut très-bien avoir été le père ou l'oncle de notre artiste; les dates que nous possédons sur lui sont assez favorables à cette supposition. On travaillait alors, dans la ville commerçante, à la construction de l'admirable cathédrale; des hommes de mérite y prêtaient le concours de leur talent; le forgeron y avait, peut-être, été appellé pour exécuter les ouvrages en fer du monument. Quoi qu'il en soit, il exécuta, en 1454, plusieurs travaux pour la cathédrale; on les lui paya 20 escalins 6 deniers. Dix ans plus tard, en 1464, il était encore dans la même ville. Il exécuta alors d'autres ouvrages pour le même édifice; il en toucha 5 livres, 7 escalins, 13 gros de Brabant. Jean Metsys s'occupait également d'horlogerie : en 1465, la fabrique de l'église Saint-Jacques à Anvers lui paya 18 escalins, comme gages annuels, pour régler la sonnerie (*om de clocken te stellen*). Le serrurier mourut, selon toute probabilité, en 1466. La fabrique de l'église Notre-Dame paya, en 1467, à une certaine femme Metsys le montant d'un compte d'ouvrages en fer, parmi lesquels étaient comprises deux croix qu'on venait de placer sur les parties terminées de l'édifice. Nous aimons à penser que la femme en question était la veuve du forgeron. Cette dame toucha, en 1468, encore 4 livres, 3 escalins, montant d'un autre compte d'ouvrages en fer battu (6). — Notre artiste eut des marteaux, des limes, des pincettes pour jouets. De là au métier il n'y avait qu'un pas. Il apprit donc également à battre l'enclume et à forger le fer. Mais le métier de serrurier ne se

(1) Son nom de famille se trouve, sous cette forme, dans les comptes de la ville de 1470. Dans les comptes de 1469, il n'est désigné que par son prénom.

(2) Voyez notre notice intitulée : *Iets over Joos Metsys, Slot- en Uerwerkmaker te Leuven, van 1469 tot 1530.* Journal des Petites Affiches de Louvain du 22 mars 1846.

(3) Petite ville située dans les Campines brabançonnes, actuellement dans la province d'Anvers.

(4) Village des Campines, situé non loin de Herenthals.

(5) Ces détails, inconnus dans l'histoire de l'art, viennent d'être retrouvés par nous, dans les comptes de la ville de Louvain de 1440, fol° 72. C'est la plus ancienne mention de l'existence de la famille *Metsys* ou *Massys* que l'on ait rencontrée jusqu'ici dans les archives flamandes.

(6) Ces détails précieux ont été trouvés dans les registres aux comptes de la Cathédrale Notre-Dame, à Anvers, par M. Léon de Burburn, compositeur et homme de lettres. M. Johan-Alfred de Laet les a publiés dans son intéressant *Catalogue du Musée d'Anvers.* Anvers, Buchmann, 1849, in-12, pages 49-56.

Digitized by Google

borna point pour lui aux rudes travaux qui le constituent d'ordinaire. Josse Metsys était un jeune homme de conception : il avait compris qu'il n'est point de métier qui n'ait son prix lorsqu'on y excelle. Il s'appliqua avec zèle et succès au dessin et à l'architecture. Ce fut au moyen de ces sciences qu'il sut élever son métier modeste à l'état d'un art agréable. Ayant perdu l'auteur de ses jours, il continua son état pour compte de sa mère. On était en 1469. Il habitait alors rue du Château-César (*in die Borgstrate*), non loin de l'abbaye noble de Sainte-Gertrude (1). — Josse Metsys est, sans le moindre doute, un parent de l'illustre coloriste du même nom; son frère, peut-être; nous avons des raisons de le croire. On sait que le forgeron peintre naquit à Louvain vers 1455. Louis Guicciardin, le premier auteur qui ait enregistré son nom et rendu hommage à son mérite, l'affirme positivement (2). On a repoussé le témoignage de ce littérateur; mais, on l'a repoussé sans le moindre fondement. Nous avons essayé de légitimer son assertion (3), et nous avons obtenu l'approbation de plusieurs hommes de mérite, juges compétents en cette matière, entre autres de MM. Alfred Michiels (4) et le comte Léon de Laborde (5). Karel van Mander nous apprend que Quinten Metsys, étant encore serrurier, était obligé de pourvoir aux besoins de sa mère veuve (6). Or, nous venons de voir que la mère de Josse avait également perdu son époux. Ce ferronnier travailla pendant bon nombre d'années pour le compte de la veuve. Il se maria ensuite et commença à travailler pour son propre compte.

Quinten ne continua-t-il point à travailler dans la forge abandonnée par Josse? Alexandre van Farnenberg, l'un des antagonistes de Guicciardin, nous assure que les ouvrages en fer forgé du peintre étaient de son temps (1658) assez répandus, non-seulement dans les édifices religieux de

(1) *Van eenen portael ofte alloer* (allée) *te makene van steenwerck voor de raetcamer* (l'Hôtel de ville) *met meer andere reparatien daer by :* JOSSE, *den Sloetmaker, in* DE BORCHTSTRATE, *van 2 doren aent portael te hangene, te sloetene, met dobbelen sloten halsen ende hantheren, tesamen hem daervoor 8 gulden.* Comptes de la ville de 1469, fol° 42.

(2) Ludovic. Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi, altrimenti detti Germania inferiore; Anversa, G. Silvio*, 1567, in-fol°, pp. 98 et 99. — QUINTEN METSYS abandonna sa ville natale pour aller s'établir à Anvers, où le négoce des Pays-Bas venait alors se concentrer. Il y habita d'abord la rue des Tanneurs, puis celle du Jardin des Arquebusiers; sa demeure, qui porte le nom de St-Quentin, est actuellement marquée Sen 3, n° 1408. Il fut admis comme franc-maître de la Confrérie de St-Luc en 1491. L'artiste épousa Adelaïde van Tuylt. Il en eut cinq enfants : *Pierre* et *Jacques*, élèves-peintres en 1510; *Jean*, franc-maître en 1531, *Quentin-Paul* et *Catherine*. Metsys épousa, vers 1508, en secondes noces, Catherine Hyens. Il en eut trois fils : *Quentin*, *Hubert* et *Abraham*, et trois filles : *Pétronille-Catherine*, *Claire* et *Suzanne*. Ce grand coloriste, qui fut intimement lié avec Érasme, Thomas Morus et Petrus Ægidius, mourut à Anvers en 1531. Voyez le *Catalogue du Musée d'Anvers*, loc. cit.

(3) *Notice biographique sur le peintre Quinten Metsys de Louvain*. Louv., imprimerie de Vanlinthout et Vandenzande, 1816, in-8. Cette notice a été reproduite dans *la Renaissance belge*, 1846-47, pp. 95-99.

(4) *Histoire de la Peinture flamande et hollandaise*, T. III; pp. 421-423. Ce savant écrivain, d'un talent supérieur, y a donné une analyse de nos arguments; nous tenons à rendre hommage à l'impartialité de l'auteur.

(5) *Les ducs de Bourgogne*, Tome I, page 567. — M. de Laet s'est donné beaucoup de peines pour renverser nos arguments; par malheur, la force de ses documents n'est pas au niveau de son patriotisme. En effet, qu'a-t-il pour annuler l'allégation si lucide, si positive de Guicciardin? Une suite de noms, d'où il résulte que la famille Metsys a été connue à Anvers depuis 1446; rien autre chose. Mais, elle était connue à Louvain avant cette époque : depuis 1440. Et puis qu'est-ce que cela prouve? Absolument rien. La famille Rubens est connue à Anvers depuis 1350; elle a toujours résidé dans la métropole du commerce de Belgique, et cependant Pierre-Paul, le radieux coloriste, a vu le jour à Siegen! Pour détruire le témoignage de l'auteur italien, il lui faudrait autre chose qu'une suite de noms : un extrait de baptême. Or, ce document manquera toujours à M. de Laet. Cela étant, Quinten Metsys demeure notre glorieux compatriote.

(6) *Het leven der doorluchtighe Nederlandsche en hoogduitsche Schilders*. Alckmaer, 1604, in-4, fol. 215 verso.

Digitized by Google

d'une puissance bien autrement forte; car, il fallait trouver un moyen qui permît de soulever un volume assez considérable, et composer ensuite une création qui pût être facilement manœuvrée par tous les desservants de l'église. Les ressources de la mécanique, jointes au savoir du ferronnier, vinrent fort heureusement en aide aux besoins d'un goût toujours croissant en matière de décoration ecclésiastique.

Ces préliminaires constatent donc qu'aux XIIIe, XIVe et XVe siècles, on employa, de même que pendant la période dite romane, des fonts de deux natures : les uns en pierre, et les autres en métal; mais, avec cette différence toutefois que les derniers furent, sur certains points, surmontés de couvercles tels qu'on dut inventer un appareil spécial pour les mettre en mouvement.

Bien que l'histoire ainsi que l'examen du monument baptismal aient été très-sérieusement entrepris par plusieurs archéologues, je ne sache pas qu'aucun d'eux ait signalé jusqu'ici l'espèce dont nous parlons (1). Cette étude est donc une de celles qui sont encore à faire; mais, on ne saurait méconnaître que ce sujet n'offre, par lui-même, d'assez grandes difficultés, puisqu'il ne reste, pour l'entreprendre, qu'une quantité fort restreinte d'exemples, et que ceux-ci ne constituent vraisemblablement pas, à eux seuls, tous les éléments de la question. Néanmoins, malgré l'aridité de la matière, malgré notre insuffisance, et malgré même le petit nombre de ces fonts qui ont pu traverser les âges, nous essaierons cependant, eu égard au rôle que joue cette classe d'édicules dans l'histoire du mobilier ecclésiastique, de présenter quelques recherches sur cet intéressant sujet.

La constitution de cette espèce de monuments renferme, dans son ensemble, la combinaison de deux arts qui furent exercés avec autant de talent que de supériorité pendant la dernière moitié du moyen âge; nous voulons parler de la *fonte* et de la *ferronnerie*. Pour examiner rigoureusement les divers points de cette étude, il faudrait entrer sans doute dans de nombreux détails sur l'origine et sur les phases diverses de ces deux arts dépendants de l'architecture; mais, outre que leur énoncé nous entraînerait fort loin, de telles particularités nous conduiraient encore à des redites qu'on doit éviter; car, nous aurons plusieurs fois l'occasion d'y revenir. Il nous a donc paru beaucoup plus convenable de restreindre la matière à la seule époque qui nous concerne, mais en prévenant nos lecteurs que l'un des deux chapitres sera plus étendu que l'autre, puisqu'il doit être exclusivement consacré à l'analyse d'un genre d'œuvres à peu près inconnues, et dont on n'a présenté jusqu'ici aucune espèce d'étude; ainsi, ce sera beaucoup moins de la forme des fonts que nous entendons traiter, que du moyen, du système ou de l'agent que durent inventer les artistes pour pouvoir déplacer le couvercle et lui servir d'ornement.

Ayant consacré plusieurs notices à l'examen des dispositions qui furent données aux édicules baptismaux des XIIIe, XIVe et XVe siècles, on ne doit s'attendre à trouver ici que ce qui sera rigoureusement nécessaire pour relier les différentes parties de cette étude et déterminer ce qui a plus particulièrement trait à l'espèce des fonts en métal. — Déjà, nous avons fait connaître, par la mention d'ordonnances émanées des conciles, que le monument, destiné à l'administration du baptême, devait être en matière dure, en une pierre quel-

(1) Un seul jusqu'à ce jour, M. Adolphe Berty, l'avait indiquée sans la connaître; mais, il nous en devait la communication. (Voyez sa Notice sur les FONTS BAPTISMAUX, insérée dans les *Monuments Anciens et Modernes*.)

Digitized by Google

conque, telle que le marbre, le grès, le granit, etc., et l'on en a fourni des preuves en citant des textes à l'appui; mais, nous avons ajouté qu'il en fut encore fait en métaux divers, c'est-à-dire en bronze, en plomb et en cuivre, puisqu'il s'en est conservé un certain nombre dans les églises. Les plus anciens monuments de cette deuxième espèce remontent au XIIe siècle, et même, s'il faut en croire quelques archéologues, au XIe; mais, il en a été fondu, depuis lors, à presque toutes les époques, ainsi qu'on le verra dans cet ouvrage. Quoi qu'il en soit, nous tenions seulement à établir que, dès le XVe siècle, ces fonts acquirent un développement si considérable qu'ils forment dès lors une classe distincte et tout à fait digne d'être étudiée séparément.

A en juger par les quelques exemples qui nous restent, les fonts métalliques se rangent, à très-peu d'exceptions près, dans la catégorie de ceux à pédicule; aussi, leur ensemble se compose-t-il de plusieurs parties plus ou moins nettement exprimées; c'est, d'abord, une sorte de base que supportent presque toujours, à l'imitation des lutrins et des candélabres en fonte, des figures de lion en nombre indéterminé; puis, une cuve ou réservoir, destiné à contenir l'eau baptismale, et, enfin, un couvercle qui sert à la fois de clôture et de couronnement; mais, toutes ces parties sont ornées ou de compositions architectoniques ou de moulures en usage à l'époque de leur création, et quant à l'amortissement du couvercle, il est assez généralement formé, par symbolisme, d'un groupe relatif à l'institution du baptême, représentée dans les figures de Jésus, de saint Jean le Précurseur et d'anges; nous ne dirons rien des motifs qui décorent les autres parties; le détail des différents sujets nous entraînerait trop loin.

Beaucoup d'églises durent, au moyen âge, avoir été pourvues de fonts métalliques, et, très-certainement, les formes ainsi que la décoration de ce genre d'édicules furent très-variées; mais, tout porte à croire qu'il ne s'en est comparativement conservé qu'un assez petit nombre, et que cette perte tient sans doute à la nature même de la matière, qui tenta la cupidité des hommes. Toutefois, il faut ajouter, pour être juste, que d'autres causes ont, tout aussi bien, pu les faire disparaître : ainsi, le saccagement des églises à l'époque des guerres de religion; la mobilité de goût qui, depuis le XVIe siècle, a détruit tant de choses parce qu'elles n'étaient point en style moderne; enfin, nos commotions politiques, qui furent si fatales à l'art; commotions qui ne respectèrent rien, et encore moins les monuments du culte qu'on regardait alors comme des œuvres de superstition qu'il fallait anéantir. Cette dernière cause fut même une des plus désastreuses; car, beaucoup d'œuvres en métal se virent condamnées à la fonte, et combien d'entre elles, qui avaient été, dans l'église, des monuments de piété, de symbolisme ou de régénération, devinrent ainsi, par leur transformation en monnaie ou en armes de guerre, des agents ou des principes de démoralisation et de mort.

Mais, si les fonts en fonte de bronze, de plomb ou de cuivre n'ont su trouver grâce devant nos révolutionnaires, qui les ont détruits au nom de la patrie qui repousse de pareils actes de vandalisme, il est d'autres pays, la Belgique et l'Allemagne, par exemple, dont certaines régions, préservées des exploits de ces hommes prétendus d'élite, furent assez heureuses pour en conserver un certain nombre; mais, quoique ceux-ci ne soient sans doute qu'une bien faible portion d'une famille de monuments, qui dut être considérable et présenter une grande variété, ils n'en offrent pas moins l'avantage de donner une idée approximative de ce que devint le fonts pédiculé en fonte pendant le XVe siècle.

En se basant sur la rareté des fonts en métal, doit-on admettre, ce qui semblera bien hardi,

Digitized by Google

surtout après les pertes en tous genres survenues par tant de causes diverses, doit-on admettre que, parmi les contrées de l'Europe catholique, celles-là seules qui en possèdent en auraient eu le privilége à l'exclusion des autres? Je ne le pense pas; puisqu'il semble que la fonte a été pratiquée presque partout, et que la présence, dans certaines églises, de quelques œuvres en cette branche de l'art viendrait fournir une grave présomption contre notre hypothèse; mais, il paraît toutefois que ce genre monuments baptismaux fut plus particulièrement en usage dans les deux pays que nous venons de citer. Je ne sache pas qu'il y en ait beaucoup en Italie et en Espagne, et quant à l'Angleterre, l'on n'en a point encore signalé qui appartiennent au moyen âge.

L'établissement de cette espèce de fonts sur le sol de l'Allemagne et sur celui de la Belgique, tient probablement à des causes particulières ou locales, et l'on devrait peut-être le rattacher à l'apparition, sur certains points, de quelque habile fondeur, dont le génie sut créer des écoles ou des ateliers qui jouirent d'une grande vogue et d'où sortirent, comme naguères de Constantinople, pour aller orner les églises du pays ou celles des autres régions de l'Europe, de nombreuses et de fort remarquables productions en cet art. Mais, peut-on en conclure qu'il n'y eût point ailleurs d'écoles et d'ateliers de fonte? Nous croyons que chaque pays a eu, plus ou moins, sa période d'art et ses artistes, et que si les travaux de fusion métallique en ont disparu, il faut en attribuer la cause aux motifs que nous avons énoncés.

Afin de faire mieux connaître quelle fut la situation de l'art au temps des œuvres que nous devons décrire, nous allons présenter ici un tableau succinct de l'état de la civilisation au XVe siècle; ce sera comme une sorte d'introduction destinée à servir d'intelligence au sujet lui-même. — L'époque dont il s'agit était, dans la chrétienté, un de ces moments solennels qui précèdent les grandes commotions : déjà, les écrits de Wicleff et de Jean Huss avaient ébranlé l'Église; l'imprimerie était découverte; la poudre à canon devait changer l'art de la guerre et Colomb allait partir pour le Nouveau Monde; la réforme était en germe; des guerres politiques et intestines ensanglantaient plusieurs pays; l'écrasante domination de la noblesse; les malheurs du peuple; tous les fléaux et les misères, enfin, que l'esprit peut imaginer s'étendaient, par moments, sur le monde à la veille des prédications de Luther. Eh bien, au milieu de ces complications diverses, les arts n'en continuaient pas moins leur marche plus ou moins ascendante. D'habiles praticiens dans toutes les branches employaient leur talent à produire des œuvres dont l'exécution ou le faire tendait à pousser en avant; et chacun, selon la somme de ses capacités et suivant sa part de génie, apportait, par ses efforts, une pierre à l'édifice qui se créait, lentement, en commun, et même à leur insu, sur presque tous les points de l'Europe. Mais, il faut le dire : ce mouvement artistique avait un peu sa cause, et celle-ci prenait à la fois sa source et dans la pompe de l'Église et dans le luxe de la noblesse. De loin en loin et par intervalles, d'imposantes solennités et des fêtes somptueuses venaient reposer les peuples et leur donner quelques jours de calme après de longs temps de troubles et d'agitations. Une magnificence inouïe brillait alors dans le temple, sur la voie publique et jusque dans la demeure du pape et des rois. Rome, Florence, Paris, Dijon, Bruges, Lille, etc., devinrent bientôt des lieux où se passaient des faits mémorables, et des centres où les sciences et les lettres trouvaient de généreux protecteurs; car, on les vit alors se développer et fleurir sous l'action bienfaisante des princes de l'Église et de la terre. Papes et rois attiraient, de toutes parts, les savants et les artistes, et se jalousaient même ces hommes de génie! C'était à qui entreprendrait les

Digitized by Google

plus importantes œuvres, à qui réaliserait les plus belles choses; tout enfin était, en ces temps de nobles luttes, consacré aux plus grandes entreprises. Un tel moment fut, comme on le pense bien, très-favorable au développement des arts. Aussi, combien d'ouvrages en peinture, sculpture, architecture, orfévrerie, fonte, ferronnerie, etc., durent le jour à ce siècle fécond, qui devait clore le moyen âge et voir s'éteindre cette touchante mysticité de l'art catholique! mais, de même que le moribond, prêt à s'éteindre et à descendre dans la tombe, retrouve facticement comme un semblant de vie, ce siècle créa un très-grand nombre d'œuvres dont, par malheur, une très-notable partie, surtout en architecture, resta inachevée. La puissante voix de la réforme et les guerres religieuses en avaient tout à coup arrêté le travail et suspendu la continuation!...

A quelque point de vue qu'on l'envisage, la création de ces œuvres n'avait évidemment qu'un but : celui de décorer la maison de Dieu et la demeure du prince, en les mettant dans un rapport d'harmonie avec les idées de faste qui avaient cours au XVe siècle, et qu'on prodiguait alors dans les cérémonies, sur les vêtements et jusqu'aux moindres objets d'un usage religieux ou civil. Or, on ne saurait contester que ce déploiement de luxe ne fournit de nombreuses occasions d'exercer la pratique des arts, et que l'exécution d'une aussi grande quantité de travaux ne fut très-utile à leur étude et à leur développement; j'ajouterai même que ce mouvement extraordinaire dans toutes les branches put encore provoquer de ces vocations spontanées d'artistes qui durent se manifester par des œuvres d'un caractère plus ou moins remarquable. Ce n'est pas le lieu de citer ici les noms de tous les hommes de talent dont les efforts, mais à des degrés divers, tendaient, dès le XVe siècle, à agrandir le cercle de la science ou à reculer les limites de l'art; l'occasion se présentera ailleurs. Il nous suffit, pour l'instant, de borner nos recherches à celui des points de l'Europe qui se rapporte à cette notice, à la Flandre, et d'examiner quels furent, sous les ducs de Bourgogne, l'action ou l'influence de plusieurs d'entre eux sur les destinées artistiques de ce pays.

Le XVe siècle fut, pour la Flandre, l'une des plus brillantes et des plus fécondes périodes de son histoire de l'art; mais, cet éclat, elle le dut plus particulièrement aux artistes qui vécurent à cette époque, et surtout aux conceptions qui sortirent de leur génie. Pendant ce siècle, d'innombrables œuvres avaient été entreprises; une ardeur universelle s'était emparée de tous les rangs, et, princes et bourgeois, suivirent, comme par entraînement général, une noble impulsion qui mène aux grandes choses. Ainsi, les moments de calme, qui succédaient aux jours de troubles, se changèrent en des luttes d'émulation où chefs et sujets faisaient, pour ainsi dire, assaut de faste par la création de travaux en tout genre. Pour qui n'a pu compulser les textes, examiner les vieilles topographies, explorer ce qui reste de monuments, visiter les trésors des églises, parcourir les musées, les collections, etc., pour celui-là, il est presque impossible de se rendre compte de tout ce qu'on produisit alors en architecture, sculpture, peinture, ferronnerie, fonte, orfevrerie, etc.; mais, un tel élan n'avait rien qui doive étonner; c'était même une conséquence de l'état de la civilisation au XVe siècle. Les immenses ressources de l'Église et des couvents, la libéralité des donataires, le luxe des princes, l'orgueil des corporations, l'opulence du commerce, furent tout autant de causes qui provoquèrent l'exécution de cette grande quantité d'œuvres dont la nature répondait à la fois aux besoins et aux exigences de tous les rangs de la société. En effet, la richesse des populeuses cités flamandes permettait de donner aux monuments du culte cette vastitude architecturale qu'il fallait ensuite

Digitized by Google

décorer; le goût de la magnificence et la recherche du comfort engagèrent les princes et la noblesse à ériger, au sein des villes, des résidences plus ou moins splendides; de leur côté, les corporations, fières de leurs priviléges, déployaient, pour le lieu de leurs réunions, un luxe inconnu jusqu'alors; enfin, de riches bourgeois, stimulés par ces exemples, suivaient un mouvement qui les portait à se faire construire de plus agréables demeures. Maintenant, qu'on joigne à cet élan architectural, qui s'était emparé, par goût ou par besoin, de tous les rangs de la société, qu'on y joigne ce qui en découlait, c'est-à-dire la décoration propre, en tant que travaux de sculpture, peinture, ferronnerie, fonte, etc.; qu'on y ajoute encore les tentures, les meubles et les ustensiles propres à la vie religieuse ou civile; qu'on se figure tout ce qu'un tel monde de besoins dut exiger de créations en tout genre, et l'on aura une idée approximative du mouvement des arts en Flandre pendant le cours du XVe siècle; car, alors seulement, on pourra se faire, par la pensée, un tableau de ces imposantes cérémonies du culte, avec sa hiérarchie sacerdotale, vêtue des ornements les plus riches et portant ces vases sacrés, ces châsses et ces reliquaires, tous en métaux précieux et offrant, pour la plupart, des chefs-d'œuvre de patience ou les plus fins ouvrages de l'orfévrerie; l'on comprendra ces fêtes splendides et nationales, données par les rois et les princes à l'occasion de grands faits historiques, et auxquelles prenaient à la fois part la cour, la noblesse et le peuple, parés de leurs plus beaux vêtements; l'on se représentera ces fastueux repas où les grands étalaient des trésors en argenterie de toute espèce; ces combats, ces joutes et ces tournois chevaleresques où les hauts et puissants seigneurs paraissaient couverts d'étincelantes armures; ces réunions de la commune et des corps de métiers où brillaient les nombreuses pièces d'une magnifique vaisselle; enfin, ces réjouissances de famille dont le retour était, pour les grands parents, une naturelle occasion de faire montre d'un luxueux confort: qu'on se retrace donc toute cette série d'événements publics ou privés qui appelèrent l'art à leur secours, et l'on appréciera quelle dut être l'étendue du mouvement artistique, en ce pays, pendant le XVe siècle. De telles manifestations, assez fréquemment répétées, durent provoquer de nombreux travaux en tout genre, et ces travaux purent non-seulement occuper une multitude d'artistes, mais leur procurer encore des moyens de s'exercer à une pratique qui devait tout naturellement conduire au progrès et à la perfection.

A en juger par les monuments du XVe siècle, les artistes flamands avaient dès lors acquis, dans certaines branches, un talent incontestable, aujourd'hui encore l'objet de notre admiration; mais, comme tout passe et s'anéantit ici bas, même les plus belles choses, combien en est-il, parmi ces œuvres, qui furent depuis détruites et dont la perte rejette ainsi dans le néant des noms d'auteurs qui resteront, par le fait, inconnus et ignorés! Il faudra, quelque jour, toute la patiente érudition des antiquaires, des historiens et des philologues pour reconstituer, sur ce dernier point surtout, certains chapitres obscurs de l'histoire de l'art en Flandre. Nous n'avons certes pas la prétention de pouvoir remplir une lacune que quelque docte belge se fera sans doute un devoir et un honneur de combler; aussi, nous contenterons-nous de grouper ici, pour la seule intelligence de notre travail, plusieurs des noms choisis parmi les plus éminents artistes du XVe siècle, et cette liste, aussi brillante que nombreuse, pourra donner, par la célébrité même de quelques-uns d'entre eux, une idée de l'influence que dut exercer alors une telle réunion d'hommes de génie! ce sont d'abord les Van Eyck; puis, Ruysbroeck, Christophen, Roger de Bruges, Mathieu Kelderman, Amelius, Utenhové, Stuerbout, Clans Sluter, Jacques de Baerze,

Digitized by Google

Claus de Voussonne, Willaume Lefevre, Érasme Dellepière, Hemling, Appelmans, Quinten Matsys, Jean Godèle, Gérard de Felem, Herman Horne, Lambert Zutman, Jacques de Libermé, Jean Lambert, Nicolas Quinto, les frères Hardy, Jean de Meuse, Thiry de Leumont, et, enfin, Jean de Wert, auxquels on pourrait encore ajouter, à cause du caractère de ses œuvres, Van-Boghem, l'un des architectes de l'église de Brou; tous artistes peintres, miniaturistes, sculpteurs, orfèvres, fondeurs, ferronniers, architectes, etc., qui, par leurs travaux et leurs efforts, coopérèrent, bien que sur des points divers, à cette grande régénération de l'art qui ne devait s'accomplir que vers la fin du présent siècle. Nous n'en dirons pas davantage; l'occasion se présentera de revenir ailleurs sur un sujet que nous n'avons pu qu'effleurer.

S'il faut en croire le témoignage de documents récemment découverts (1), la ville de Tournai aurait été, pendant les XIVe et XVe siècles, un centre d'où sortirent des œuvres fort importantes. D'admirables sculptures (2), auxquelles il faut joindre la mention de travaux en peinture actuellement perdus, ne laissent aucun doute sur l'existence, dans cette cité, d'une école particulière d'artistes qui y exécutèrent, durant cette période, quelques-unes des plus remarquables créations en l'une et l'autre branche de l'art. Mais, si la conservation de ces œuvres et de ces documens établit, d'une manière évidente, la véracité de notre assertion, l'étude même des ouvrages que produisit cette école nous porte à reconnaître que les artistes tournaisiens ne se bornèrent pas à la seule pratique de ces deux arts, puisqu'on voit paraître, parmi leurs monuments du XVe siècle, un autre genre d'industrie qu'ils portèrent aussi fort loin, celui de la fonte en cuivre. — Par une de ces bizarreries dont on a déjà maint exemple, surtout en fait d'œuvres du moyen âge, ce n'est point au rapport des textes que nous devons la découverte ou la connaissance de cette école, mais bien à l'examen et à l'investigation des monuments eux-mêmes qui, vers cette époque, commençaient à recevoir des inscriptions. Sur ce point, personne n'ignore qu'en l'absence des documents écrits, les inscriptions placées sur les œuvres sont presque toujours, pour l'historien et l'archéologue, des renseignements, des indices de la plus haute valeur; car, leur présence devient, fort souvent, un témoignage plus ou moins lumineux qui sert à éclairer maintes questions; soit, par exemple, à déterminer une origine, à fixer une destination, à établir des dates ou des faits, à retrouver des noms illustres, à découvrir des artistes inconnus et même jusqu'à permettre d'apprécier la part d'influence ou d'emprunt qui ont pu exister entre les diverses écoles. Mais, pour ne point nous écarter de ce qui a plus particulièrement trait à l'établissement de ces inscriptions sur les monuments, je dirai que la base de l'un des fonts qu'il s'agit de décrire, porte un de ces documents révélateurs dont le contenu paraît de nature à jeter quelque lumière sur l'une des périodes de cette branche de l'art. Or, cette découverte, rapprochée de quelques productions contemporaines, établit péremptoirement l'existence d'une école qu'on avait ignorée jusqu'ici, et l'analyse de ses œuvres fournit les moyens d'assigner la place qu'elle doit occuper et dans l'histoire de la fonte des métaux et dans celle de l'art flamand au XVe siècle.

Un habile sculpteur ou fondeur, né probablement à Tournai, venait, à cette époque, de se révéler au monde, et cet artiste devait, par ses travaux, continuer la série des grandes œuvres

(1) Nous voulons parler des registres qu'explore en ce moment notre savant ami, M. Dumortier, de Tournai.

(2) Quelques-unes se trouvent dans la riche et précieuse collection d'objets d'art appartenant à M. Dumortier, qui a bien voulu nous permettre de les publier dans le présent ouvrage.

Digitized by Google

de la fonte en cuivre. Ainsi, grâce à l'apparition d'un homme de talent et grâce au génie d'un savant praticien, cet art allait, bien que sur un point assez distant du lieu où il s'était développé en Belgique, reprendre une nouvelle vie et poursuivre, à travers les âges, sa marche plus ou moins ascendante. — Vers le XVe siècle, les villes de Dinant et de Bouvignes, dont la première semble avoir reçu de l'Allemagne les notions d'une industrie qui la rendit célèbre, paraissent à peu près déchues; aussi, leur histoire perd-elle une grande partie de son intérêt artistique. C'est en vain qu'on cherche, parmi les monuments, quelques-unes de ces créations qui firent autrefois leur gloire; on n'en trouve guère de traces. Les œuvres gardent donc un silence qui avait indubitablement sa cause : le génie des habiles *copères* (1) s'était très-vraisemblablement éteint, et Dinant, qui, pendant de longs siècles, avait créé des chefs-d'œuvre en fonte de cuivre, ne trouvait probablement plus dans ses enfants que des artistes dégénérés ou ne sachant produire que des objets d'un mérite secondaire et bons seulement pour le commerce, qu'elle continuait encore, mais sur une petite échelle. Tout porte donc à croire que le travail de la fonte, qui fit de cette ville l'une des plus importantes cités artistiques du moyen âge, y avait considérablement décliné, puisque l'histoire se tait dès lors à son endroit, et que, malgré nos recherches, nous n'avons pu découvrir, postérieurement à cette date, aucun nom célèbre d'artiste dinantais sur les monuments de fonte flamande qu'il nous a été donné de voir. Ce résultat fut, à n'en pas douter, la conséquence d'une lutte violente qui s'établit entre les deux villes; lutte qui dura bien des siècles, suscita de cruelles représailles, et ne finit même qu'avec leur décadence et leur ruine réciproques. Une malheureuse *concurrence commerciale* (2) avait armé les habitants de Dinant et de Bouvignes; et, pendant cette longue agression, ceux-ci mirent un acharnement presque sans exemple à s'entre-détruire. Quoi qu'il en soit, Dinant, qui jusque-là ne s'était attaquée à sa rivale que pour défendre son industrie menacée, voulut changer le terrain de ses luttes et jouer un rôle politique; elle prit, au XVe siècle, le parti des Liégeois révoltés contre le duc de Bourgogne; mais, cette entreprise lui porta un coup fatal; car, Philippe ayant mis, en 1466, le siége devant ses murs, celle-ci dut bientôt se rendre, et le prince, par ressentiment, ordonna que tous les Dinantais fussent ou passés au fil de l'épée, ou noyés dans la Meuse. Or, on ne saurait méconnaître que les moments de luttes politiques ou intestines ne soient guère favorables à la pratique et au développement des arts; aussi, comprend-on que cette industrie de la fonte souffrit beaucoup des désastres subis par la ville, et qu'elle déchut même au point de ne pouvoir plus produire, sans doute faute d'artistes, que des pièces d'une valeur fort ordinaire. De fortes présomptions porteraient à croire que les premières productions de la fonte tournaisienne apparurent à une date voisine des temps où ces derniers faits se passèrent, c'est-à-dire postérieurement à la fin du XIVe siècle où Dinant créait encore quelques belles œuvres, et ces notions nous permettent de conclure que ces événements, cette coïncidence, ont dû s'accomplir pendant le XVe siècle. Avec ce siècle, le nom de Dinant disparaît des grandes œuvres, et sa gloire ainsi que sa réputation semblent désormais éteintes; du moins, les monuments, quoique nombreux encore, n'offrent plus aucune date ni mention dinantaises. Une absence de travaux constate donc la déchéance artistique de cette cité, tandis que l'apparition soudaine du nom de Tournai sur certains ouvrages

(1) On trouvera l'étymologie de ce mot dans notre notice sur le FONT DE L'ÉGLISE DE SAINT-BARTHÉLEMY, A LIÉGE.

(2) Bien vieille histoire, comme on voit, et dont le principe, presque aussi ancien que le monde, porta les hommes à se nuire et à s'entre-tuer même pour quelques parcelles d'or... *Auri sacra fames!...*

Digitized by Google

révèle tout à coup, sur cet autre point de la Flandre, l'établissement d'un nouveau centre, appelé à recueillir l'héritage et à y continuer la fabrication des grandes pièces de la fonte en cuivre. Ces divers faits démontrent que la ville de Tournai posséda, durant les deux derniers tiers du XVe siècle, toute une école d'habiles fondeurs qui jetait encore un certain éclat au commencement du XVIe ; mais, dès cette première époque, avons-nous dit, se voit, sur des monuments, le nom d'un artiste distingué, celui de Willaume Lefevre, et cet artiste continue, par la nature de ses travaux, la suite des productions d'un art qui a eu ses régions, ses centres et ses écoles, et dont la création, les développements et l'apogée sont dus aux efforts des praticiens qui surgirent dans chacun de ces lieux. Ainsi, postérieurement à la période de l'école dinantaise, parut toute une série d'œuvres en fonte qui révèlent, par leurs inscriptions, un nouveau centre de travaux en ce genre, et les noms de Lefevre et de Tournai en attestent suffisamment l'existence. J'ajouterai même que la réputation de cet artiste dut fort vraisemblablement s'étendre au loin, car, les plus belles pièces qu'il produisit ne sont pas en cette ville; et leur dispersion nous porte à croire que sa renommée était dès lors très-répandue, puisque d'importantes œuvres, incontestablement sorties de ses mains, prouvent, par leur présence en quelques églises, que le clergé ou de pieux donataires ont dû lui adresser de nombreuses commandes. — A l'exemple de l'école de Dinant, celle de Tournai s'adonna surtout à la fabrication de certaines pièces du mobilier ecclésiastique, c'est-à-dire à l'exécution des candélabres avec ou sans branches, à celle des lutrins, des lampes et des lustres, des grands chandeliers, des fonts baptismaux, des bénitiers et de divers autres meubles que nous ferons connaître; mais, nous devons ajouter qu'elle ne dédaigna pas la confection des petits objets, tels que ceux destinés aux usages de la vie civile ou domestique.—En résumé, tout tend à établir qu'il y eut en Flandre, pendant le moyen âge, deux grandes écoles régionnaires de fonte en cuivre : *celle de Dinant*, qui émanait, peut-être, de l'un des ateliers du nord de l'Allemagne, et dont les travaux courent du XIIe à la fin du XIVe siècle; et *celle de Tournai*, d'où sortit, depuis le premier tiers du XVe siècle et même auparavant, toute une suite de productions qui s'étendent jusqu'au commencement du XVIe. Or, ces deux écoles sont complétement distinctes, et leurs œuvres répondent, par leur caractère, à deux périodes également tranchées de l'histoire de l'art et de celle de la civilisation. La première traduit ouvertement, mais avec des moyens d'abord barbares, les idées de symbolique et de mysticisme qui avaient cours à cette époque, tandis que la deuxième, plus élégante sans abandonner toutefois son cachet religieux, indique cette période où l'art, se modifiant par l'étude, touche presque à ce moment de transformation qui doit inévitablement le conduire au naturalisme.

Ces préliminaires établis, il convient de rentrer dans l'objet de cette notice et de reprendre notre travail, en disant d'abord quelques mots de la constitution matérielle de cette classe d'édicules baptismaux. A vrai dire, celle-ci n'est autre qu'une sorte d'assemblage, composé de diverses pièces coulées séparément et qu'on rajustait ensuite, par la mise en œuvre, de manière à offrir l'apparence d'un monument fondu d'un seul jet. Nous devons cependant avouer que la complication ou la délicatesse de certains éléments réclamait, parfois, un talent d'un artiste plus ou moins consommé. Ainsi, le plus simple raisonnement démontre que des morceaux tels que le couronnement et la partie médiane du pédicule du font de Hal, où se trouvent des motifs d'architecture ainsi que des œuvres plastiques, exigeaient, pour leur réussite, beaucoup plus de soins et d'habileté que les portions ornées seulement de quelques simples

Digitized by Google

moulures. Là, était donc la science des artistes dans la pratique de ce genre de fonte.

Mais, cette application d'éléments, de formes et de dispositions architectoniques, donnée, aux XIVe et XVe siècles, à tant de petits monuments en métal, vient provoquer une remarque qui peut, selon nous, n'être pas dépourvue d'intérêt : c'est que, dès cette époque, on employait déjà la fonte à la constitution de pièces et même de monuments d'architecture (1). Or, ce fait établit, d'une manière péremptoire, que, sur ce point encore, le XIXe siècle n'inventait rien lorsqu'il produisit la *fonte monumentale*, puisqu'il avait été devancé par les hommes du moyen âge; mais, ce qui lui appartient en propre, ce qu'on ne peut méconnaître c'est le savant emploi qu'il en fit aux constructions modernes, et dont il peut, à notre avis, se contenter; car, cette part est belle et doit suffire, ce nous semble, à sa légitime ambition.

Après avoir successivement indiqué l'origine des potences adaptées aux édicules baptismaux, parlé des fonts en métal et fait connaître l'état des arts et surtout celui de la fonte flamande au XVe siècle, qui étaient autant de sujets nécessaires à l'intelligence des lignes qui vont suivre, nous allons maintenant aborder ce qui se rapporte à la potence elle-même, considérée sous les divers points de vue de la mécanique, des formes, de la matière et de la décoration; puis, nous examinerons les quelques monuments de cette espèce qui ont pu parvenir jusqu'à nous.

Cette introduction du luxe qu'on appliqua, vers les derniers siècles du moyen âge, à l'ornementation des différentes pièces du mobilier ecclésiastique, et à celle, en particulier, des fonts baptismaux, tenait, avons-nous dit, au développement des arts du dessin, mais surtout, pour ces derniers, aux progrès acquis dans le travail des métaux, soit comme coulée du bronze ou du laiton, soit comme mise en œuvre du fer ou art de la ferronnerie. A l'égard de la première de ces deux branches, de la fonte, nous avons montré, par la comparaison de quelques exemples antérieurs à la date de nos fonts, quelles furent les phases diverses de cet art, et l'on a pu se convaincre, par leur examen, que ces améliorations résultèrent des efforts que firent les artistes en ce genre d'industrie. Présentement, il nous faudrait entreprendre le même étude au sujet de la seconde question, c'est-à-dire indiquer, en quelques mots, l'espace que la ferronnerie avait parcouru et le point où elle en était arrivée au XVe siècle. Nul doute que cette esquisse n'offrirait, en elle-même, un chapitre fort curieux; puisque embrassant, dans son ensemble, un tableau de ses diverses créations, elle nous les ferait pour ainsi dire passer en revue; et l'on examinerait ainsi depuis les grossiers ouvrages des XIe et XIIe siècles, tels que ferrures de portes, clôtures de chapelles ou de chœur, etc., jusqu'à ces gracieux monuments du XVe qui devinrent, souvent alors, des œuvres étonnantes de délicatesse et de goût. C'est que, dès cette dernière époque, les ferronniers avaient acquis une telle habileté dans la pratique, qu'ils provoquaient presque l'introduction des difficultés en ce genre pour le seul plaisir d'en pouvoir triompher. Ce n'est pas le lieu d'entrer ici dans des détails sur l'exécution de certaines pièces qui doivent faire partie de notre livre; il nous suffit de dire, en passant, que, dès avant le XVe siècle, on était parvenu à travailler le fer comme on travaillait la pierre ou le bois (2), et que les praticiens de ces différents âges nous ont laissé, en cette ma-

(1) Voyez nos monographies des TABERNACLES, des LUTRINS, et des FONTS BAPTISMAUX, le TOMBEAU DE HENRI VIII A LONDRES, le TOMBEAU DETRUIT DES DUCS DE BOURGOGNE A LILLE, etc.

(2) Voyez, dans notre ouvrage, LA CLOTURE D'UNE CHAPELLE DANS LA SACRISTIE DE SAINTE-CROIX A FLORENCE, — LA PORTE DE LA SACRISTIE DES CHANOINES DANS LA CATHÉDRALE A ROUEN, — DES USTENSILES DE LUMINAIRE FUNÉBRE, ETC., ETC.

Digitized by Google

tière, des productions qui doivent étonner quelque peu nos serruriers modernes. L'Italie, la France, l'Allemagne et les autres pays du monde virent naître, à cette époque, toute une série de magnifiques œuvres, qui sont, en grande partie, détruites; mais, notre opinion peut néanmoins se fixer encore sur ce point par l'analyse de quelques morceaux qui ont échappé aux ravages du temps et dont la conservation devient, pour nous, comme une irrécusable constatation de ce qu'on faisait alors. — Devant traiter séparement et en leurs lieux respectifs, des différentes familles d'œuvres qui concernent chacune de ces contrées, nous ne nous occuperons en ce moment que de ce qui se rapporte à l'une des périodes de la ferronnerie, à celle du XVe siècle, et nous ne la considérerons que dans l'une de ses applications à l'architecture, c'est-à-dire que dans l'un de ses emplois à la constitution de tout ou partie des diverses pièces du mobilier ecclésiastique, à le potence, enfin, qui devait servir à soulever et mouvoir le couvercle des fonts baptismaux.

Borné par l'étendue du sujet, nous restreindrons cette étude au seul terrain de la Flandre; et, sur ce point, nous ne traiterons qu'une matière, celle qui nous occupe; mais, par un bonheur singulier, l'importance des œuvres qu'elle comporte nous fournira presque tous les éléments de la question, de même que leurs variétés nous permettront de découvrir, d'une part, quelle était alors la situation de le ferronnerie flamande, et d'apprécier, de l'autre, quelle fut la nature ou la constitution des édicules que nous devons décrire.

Vers le moment où Willaume Lefevre poursuivait sa brillante carrière (1445?), la Flandre voyait naître, sur un autre point de son sol, un de ces hommes qui font époque dans l'histoire de l'art, et cet homme, dont les travaux devaient exciter l'admiration, s'appelait Josse Metsys. Un voile assez épais s'étend jusqu'ici sur les différentes particularités de son existence; aussi, les faits qui se rattachent à la vie de cet habile ferronnier nous sont-ils complétement inconnus; mais, quelque impénétrables que soient ces détails biographiques, plusieurs œuvres, qu'on lui attribue à tort ou à raison, sont là qui ont survécu aux vicissitudes du temps pour nous donner une ample compensation à cette perte, et nous fournir les moyens d'apprécier ce que les historiens et les antiquaires n'ont pu ou voulu nous révéler. C'est donc beaucoup plus aux monuments ou aux ouvrages supposés de l'artiste lui-même qu'aux notions absentes de l'histoire qu'il faut demander des éclaircissements ou des lumières dans cette ténébreuse et non moins difficile investigation — Nous avons dit, précédemment, qu'en matière de travail du fer et qu'en fait de ferronnerie flamande, l'art était parvenu, au XVe siècle, à produire des ouvrages d'une exécution fort remarquable; mais, cette habileté, les praticiens en étaient redevables aux artistes qui les avaient précédés dans la carrière; car, des œuvres, que nous ferons connaître, prouvent que, dès le XIVe siècle, l'on exécutait en Flandre des morceaux qui occupent une place fort importante dans l'histoire de cette industrie. Sous un certain rapport, le ferronnerie du XVe siècle procédait donc de celle du XIVe; ce n'étaient plus, il est vrai, les mêmes idées, les mêmes formes ou le même système d'ornementation, puisque ceux-ci découlaient des modifications de l'architecture, qui subissait, de son côté, des transformations diverses; mais, au point de vue de la pratique, les tentatives de l'un avaient tout naturellement amené les progrès de l'autre; puisqu'en héritant des procédés du XIVe siècle, le XVe les appliqua plus ou moins et s'en servit comme d'un point de départ qu'il voulut dépasser dans le but d'acquérir une individualité. Ainsi, à part même l'influence des notions précédentes sur les travaux postérieurs, la ferronnerie emprunta encore aux différentes phases de l'archi-

Digitized by Google

tecture des éléments qui en émanaient en ligne directe; et la meilleure preuve que nous en puissions offrir, c'est de faire remarquer que, lorsque les architectes abandonnèrent l'emploi des combinaisons géométriques pour donner une plus large place à l'ornementation tirée du règne végétal, celle-ci, subissant bientôt cette influence, délaissa, à son tour, les tracés architecturaux pour adopter une partie de ce système de décor qui venait de faire invasion; et telle fut, aux derniers siècles du moyen âge, l'action de l'architecture sur les travaux artistiques en fer appliqués à la décoration de tout ou partie des édifices. — C'est au milieu de ce concours de circonstances et au moment où s'opérait cette transformation que fut exécutée l'une des potences dont nous devons essayer une étude; mais, de même que pour ces monuments qui ne portent pas de noms d'auteurs et que leur date semble rattacher à l'époque d'un artiste célèbre dont la vie est entourée de mystère et dont la profession ou le genre de travaux se rapproche de la branche d'art qui les a produits, des opinions, qu'on ne saurait appuyer peut-être sur des documents sérieux, en attribuent précisément l'exécution à l'un de ces praticiens qui, par le fait ou par la tradition, reçoit non-seulement les honneurs de cette œuvre, mais ceux aussi de quelques autres que leur analogie de faire relie tout naturellement à celle-ci. Quoi qu'il en soit, des ferronniers flamands, très-habiles en leur art, avaient créé dès lors, pour divers points de la Belgique, de fort beaux ouvrages qui dénotent leur talent et leur habileté, et, parmi ces monuments, il en est plusieurs qu'on attribue, avec ou sans raison, à l'un des plus grands artistes de cette époque, à Quinten Metsys lui-même. — Antérieurement à la création des œuvres dont le caractère permit de les rapporter à ce maître, la Flandre avait déjà produit, dans cette même classe des potences de fonts, celle de Hal, qui nous paraît incontestablement l'un des plus curieux spécimens; mais, celle-ci n'était probablement pas alors la seule de ce genre, et d'autres, maintenant perdues, qui purent avoir été faites pour quelques églises importantes, devaient, sans aucun doute, offrir des produits d'un mérite de composition et d'exécution non moins remarquable; aussi, combien grands sont nos regrets à l'endroit de leur perte. Néanmoins, réduit à ce seul monument, l'étude de son ensemble et de ses parties peut nous donner encore une idée suffisante de l'art du ferronnier flamand ainsi que du système de la décoration métallique vers le milieu du XVe siècle : en ce qui concerne plus particulièrement le décor, on y remarque cette introduction, déjà considérable, des représentations végétales, substituées aux motifs d'architecture, et dont l'accroissement graduel pendant le cours de ce siècle conduisit à cet épanouissement dont la potence de Louvain présente l'un des plus complets exemples. Cette application des figures végétales aux divers travaux de la ferronnerie n'était, en fin de compte, qu'une des conséquences de l'unité de l'art réagissant sur cette branche de la technique; car, aussitôt que le ferronnier fut assez habile pour composer et exécuter des reproductions plastiques, il ne se contenta plus de ces figures plates et telles qu'il les avait introduites dans les ferrures des vantaux de portes; il voulut imiter la nature et rendre avec le métal des éléments dont les formes et les dispositions se mariaient si bien avec les ouvrages en fer; aussi, dès le XIIIe siècle et même auparavant (1), remarque-t-on, dans maintes œuvres, l'introduction de tout un système plus ou moins heureusement composé de tiges, de feuilles, de fleurs, etc.; système qui se développa surtout à l'époque de

(1) Les clôtures de l'église de Conques qu'a publié M. Alfred Darcel, et dont l'exécution remonte à la fin du XIIe siècle, en offrent déjà quelques exemples. Au chapitre des CANDÉLABRES POUR LE CIERGE PASCAL, nous en produirons d'autres qui appartiennent aux XIIIe et XIVe siècles.

Digitized by Google

transition vers le XVIe siècle et au moment où les végétaux furent employés avec profusion dans les monuments d'architecture et de sculpture. A cette époque, le ferronnier semble se faire un jeu de traduire, par la délicatesse de ses œuvres, ce qu'il voyait si généralement employé par les architectes ou les sculpteurs; et l'art abusa dès lors d'un mode d'ornementation qu'il appliqua à diverses familles d'édicules en fer. — Une telle similitude dans l'adoption des formes et des éléments décoratifs éveilla tout naturellement l'attention des observateurs, qui crurent y voir, à tort ou à raison, l'action ou l'influence d'un seul et même artiste, bien qu'on pourrait y trouver encore celle d'une époque où vécurent plusieurs ferronniers agissant sous la même pensée, celle de leur siècle; toujours est-il qu'on ne manqua pas d'attribuer à un même praticien divers ouvrages qui présentaient entre eux quelques traits de ressemblance. Mais, nous devons dire, pour être vrai, que ces différentes œuvres renferment, en elles-mêmes, comme un air de famille qui justifie jusqu'à un certain point cette opinion; car, ce semblant de parenté repose sur des causes, c'est-à-dire sur la simultanéité d'emploi de plusieurs éléments tirés du règne végétal et sur une exécution dans des données parfois si analogues qu'on serait presque porté à y voir, si l'on n'avait la certitude du contraire, le travail d'une seule et même main. — Nous ne nous étendrons pas davantage sur le caractère de la ferronnerie flamande qui fut faite à la fin du XVe siècle et dont on attribue à tort l'exécution au célèbre Quinten Metsys; l'occasion se présentera de revenir sur ce sujet lorsque nous étudierons les plus importantes.

L'exposé de ces diverses considérations permet d'entreprendre maintenant l'étude particulière de la potence. — On a vu, plus haut, que lorsque l'art eut fait de chaque église une sorte de musée religieux, le modeste couvercle des fonts ne sembla plus digne des monuments qui l'entouraient, et qu'on le remplaça par une espèce de haut couronnement dont le poids devint tel, un jour, qu'on fut forcé d'inventer un moyen pour le déplacer lors des cérémonies baptismales; or, la constatation de ce fait nous conduit à examiner et à définir quel fut l'appareil qu'on destina à cet office.

En raison même de son importance et des questions qui s'y rattachent, et afin aussi d'introduire un peu d'ordre, cette étude sera divisée en deux parties. Dans la première, nous essayerons de rendre compte du système envisagé au point de vue de la mécanique, et, dans la seconde, nous aborderons plus particulièrement le chapitre de l'art, c'est-à-dire ce qui concerne la matière, la forme ainsi que les différents genres de décoration. — Les moyens de suspension et de mobilité à l'aide desquels on déplaçait le couvercle des fonts en métal, se présentent à l'observateur sous plusieurs conditions qui méritent d'être produites comme donnant une idée des connaissances que possédaient les savants et les artistes du moyen âge en fait de mécanique appliquée. La base du système sur lequel est fondé le mode de soulèvement et de déplacement de ces couvercles, repose, en grande partie, sur le principe du pivot et du levier, plus ou moins déguisés sous la forme d'une potence en fer; mais, nous devons ajouter que les complications mécaniques qu'on y adaptait paraissent avoir dépendu des dispositions mêmes de la partie supérieure des fonts: ainsi, il était des réservoirs dont les couvercles posaient, comme à Louvain, sur des bords entièrement plats; tandis qu'à Hal et à Cologne, cette même partie ayant une moulure plus ou moins saillante mais un peu en retraite, le couronnement dut être pourvu d'une feuillure intérieure destinée à former une sorte d'encastrement; et ces deux dispositions forcèrent les constructeurs à varier la composition des mécanismes.

Digitized by Google

On comprend très-bien, dans le dernier cas, que, pour dégager le couvercle, il fallait opérer deux actions successives : produire, d'abord, celle du levier par une pression verticale de haut en bas, ce qui déterminait un mouvement ascensionnel, puis, imprimer une impulsion horizontale d'arrière en avant ou d'avant en arrière suivant qu'on voulait découvrir ou fermer la cuve; mais, dans le premier cas, comme le bord du font était entièrement lisse, il suffisait, pour obtenir le même résultat, de donner un simple mouvement de pivotage. Presque toutes les combinaisons mécaniques, qui furent appliquées aux fonts en métal pendant les XVe et XVIe siècles, reposent sur ces deux systèmes; il est cependant entendu que ceux-ci renferment, dans leur constitution, des variétés de moyens que l'on fera connaître lorsque nous décrirons chacun d'eux en particulier; car, je le répète, nous ne parlons ici que des dispositions générales. Ainsi, les différents systèmes de mécanisme qu'on adapta aux fonts par l'intermédiaire de la potence, donnèrent lieu à plusieurs modes de transport du couvercle; on l'établit, d'abord, par déplacement horizontal, comme à Louvain, à l'aide d'une sorte de pivotage qui tenait cette partie en suspens dans le vide; puis, par soulèvement, déplacement et déposition sur un pédicule, comme à Hal, et enfin par soulèvement, déplacement et suspension dans le vide, comme à Cologne. Tels sont, jusqu'ici, les seuls systèmes que nous font connaître les monuments du moyen âge; quant à ceux des époques postérieures, nous aurons à les examiner plus tard.

Ce serait, peut-être, ici le lieu de se demander où les artistes ont pris l'idée de ces potences et puisé la pensée de leurs mécanismes. Leur furent-elles inspirées par la nature du monument, qui avait ses exigences, — ou bien les combinaisons de la mécanique leur en ont-elles seules offert la conception? Je n'oserais, très-certainement, affirmer l'une ou l'autre de ces deux hypothèses. Dans tous les cas, on pourrait admettre que les ferronniers ont très-bien pu, pour constituer cette armature et remplir les conditions de leur programme, emprunter partie de leurs idées ou de leur composition à des objets qu'ils avaient sans cesse sous les yeux, et rien, selon nous, n'empêcherait de conjecturer que la grue, par exemple, qui montait les pierres ou les ballots de marchandises, ou que d'autres agents mécaniques dont on se servait pour le transport ou le déplacement des fardeaux, ne leur en aient suscité la pensée ou l'invention. Je ne prétends pas dire qu'ils copièrent servilement l'une ou l'autre de ces différentes machines; mais, quelques présomptions porteraient à croire qu'empruntant un peu à chacune d'elles, leur génie sut, par des combinaisons, produire un système qui donna ainsi naissance à une nouvelle classe de monuments; et, dès lors, la *potence mobile* fut découverte et appliquée.

Pour des artistes comme l'étaient ceux du Moyen Age, une telle invention ne pouvait rester longtemps à l'état natif et rudimentaire; elle devait se compléter en servant bientôt de thème aux ressources de la composition et du décor; et Dieu sait si, avec cette idée qui avait cours alors de faire consister l'art dans la recherche de la décoration et la surcharge des ornements, et Dieu sait, dis-je, si les ferronniers ne s'efforcèrent pas, ne s'ingénièrent pas à trouver mille dispositions plus ou moins gracieuses pour embellir ce membre d'une des espèces de monuments baptismaux. Restreint par les pertes aux exemples que nous avons fait connaître et à quelques autres d'un intérêt secondaire, on comprend que nous ne saurions donner une idée complète de tout ce que le moyen âge a pu créer en ce genre; il faut donc nous contenter, pour cette étude, d'analyser ces quelques spécimens, et, comme nous l'avons indiqué plus haut, ceux-ci nous offriront les moyens de toucher à presque toutes les questions qui s'y rattachent

Digitized by Google

Disons, d'abord, qu'il est un fait qui frappe lorsqu'on examine ces potences : c'est de remarquer que l'art de la ferronnerie y est parfois porté à un point qui nous étonne; mais, pour qui connaît ce genre de travaux, cette quasi perfection n'a réellement rien qui puisse surprendre, puisqu'on ne doit y voir qu'une suite ou qu'un développement tout naturels de l'habileté qu'acquirent les artistes dans la pratique de cette industrie, et dont le degré, ascendant de siècle en siècle, en arrive, vers la fin du Moyen-Age, à savoir tirer du fer des compositions qui approchent, par la délicatesse, des œuvres en orfévrerie de grande proportion. Et telle fut même la marche progressive de cet art que, grâce aux créations de praticiens maintenant inconnus, les églises, les rues, les places publiques ainsi que les constructions civiles se virent dès lors embellies d'une multitude de précieux ouvrages, assez ordinairement fort bien conçus, et, le plus souvent, très-bien exécutés par des hommes d'un caractère simple et qui travaillaient sans savoir qu'ils créaient parfois des chefs-d'œuvre. Au point de vue de leur modestie, ces travaux leur paraissaient des choses tellement ordinaires qu'ils ne pensaient même point à perpétuer la mémoire ou le souvenir de l'ouvrier qui les avait faits; aussi, est-ce sans doute à ce sentiment qu'on doit attribuer l'absence de toute inscription sur les monuments en fer; et si, par exception, on fût assez heureux pour connaître l'auteur de quelques œuvres, cette notion tient à des circonstances particulières : soit à des comptes retrouvés dans des archives, soit à leur date qui était comparativement beaucoup plus rapprochée de nous ou bien encore à la célébrité d'un artiste dont le nom ainsi que les travaux nous ont été transmis par des biographes à très-peu près contemporains.

Cette investigation des potences baptismales nous semblerait incomplète si nous ne recherchions quel en était plus ou moins vraisemblablement l'auteur; car, en les voyant si bien agencées aux fonts, on est disposé à se faire les questions suivantes : étaient-elles aussi l'œuvre du fondeur, qui traitait tout ce qui concernait l'ensemble de l'édicule, ou bien cet artiste s'entendait-il avec le ferronnier, qui, de son chef ou suivant un programme établi, confectionnait seul cette pièce? La question est, à coup sûr, aussi embarrassante que difficile à traiter, puisque les documents nous manquent pour la résoudre; mais, en l'absence des textes, le fait qui se rapporte à Metsys, c'est-à-dire la tradition, vraie ou fausse, qui lui attribue l'exécution de la potence de Louvain, pourrait, peut-être, l'éclaircir. Nous voyons que l'histoire ou la légende fait de ce praticien un ferronnier et non un fondeur, et que, dans le font de Saint-Pierre, on lui attribue seulement l'exécution de la potence. Or, en généralisant ici une opinion qui paraît assez probable, il semblerait que chaque partie était faite par un artiste spécial. Mais, ce point éclairci, il reste à savoir encore si, pour la composition, l'un avait une influence sur l'autre, ou si, après des proportions arrêtées, chacun était libre de créer son programme et de composer son œuvre. Là, serait précisément la question qu'il s'agit de connaître, et, par malheur, nous sommes, sur ce point comme sur tant d'autres, dans une ignorance complète. Il faut cependant espérer que quelques découvertes viendront trancher, un jour, cette difficulté, qui n'est pas une des moins importantes de notre notice.

Jusque vers le milieu ou la fin du XVIe siècle, la potence des monuments baptismaux fut toujours en fer; du moins, nous n'y avons pas vu l'introduction du cuivre avant cette date (1).

(1) Je ne parle évidemment que des exemples qu'il m'a été donné de voir; et, fort vraisemblablement, je n'ai pas vu tous ceux qui restent.

Digitized by Google

Une telle préférence tenait, d'ailleurs, à sa destination, qui était de soutenir des objets d'un volume assez considérable, et qui exigeait par conséquent l'emploi du métal le plus solide.

Considérée dans son principe, la constitution de ces potences repose sur l'application d'une figure plus ou moins modifiée de la géométrie, le triangle. La pointe de celui des côtés qui fut mis verticalement, sert de base ou de pivot à l'ensemble, tandis que, des deux autres, l'horizontal suspend le couvercle, et le diagonal arcboute et soutient le tout. On comprend qu'ainsi disposée, cette armature devait opposer une certaine force de puissance à la résistance qu'il s'agissait de soulever, et que cette disposition même du triangle, dont l'une des pointes était en bas, dégageait tout naturellement, par la position de la diagonale, la silhouette de tout l'édicule. A très-peu d'exceptions près, le principe de ces potences reposait donc sur l'assemblage de trois fortes barres en fer qu'on soudait entre elles et dont l'état élémentaire livrait un vaste champ au génie du décorateur.

C'était évidemment une trop belle occasion de déployer les ressources de son talent et de son art pour que le ferronnier la laissât échapper, et l'on doit reconnaître que, sur ce point encore, son goût ainsi que sa science firent rarement défaut; aussi, la décoration de chacune de ces armatures devint-elle presque toujours une preuve de leur fécondité. — Leur établissement donna ainsi naissance à toute une suite de compositions décoratives pour lesquelles l'artiste dut trouver des combinaisons plus ou moins ingénieuses, et dont le principe fut emprunté aux différentes phases de l'architecture ou de l'ornementation contemporaines. Deux modes particuliers de compositions semblent avoir été surtout adoptés pour leur embellissement : celui qui résulte d'un système de décoration libre, et celui dont les éléments découlent de l'art de bâtir. Le premier se compose de cette variété de motifs que sut produire l'ornemaniste, tandis que le second prend exclusivement sa source dans l'emploi des fragments architectuaux; toutefois, nous devons dire que ces derniers entraient même, pour une petite partie il est vrai, dans les compositions du premier mode de décor; ce qui prouve, en passant, quelle fut l'action ou l'influence de l'architecture sur tous les travaux artistiques du Moyen-Age; — enfin, un ou plusieurs écussons, renfermant les armoiries d'un donataire ou d'un seigneur, étaient encore agencés dans l'ensemble; mais, l'introduction de ces armoiries, qui exigeaient le secours de l'or et de la couleur, vient provoquer ici une hypothèse qui pourrait n'être point invraisemblable, puisque nous en avons trouvé l'origine ou la confirmation dans des monuments d'une époque postérieure : c'est qu'on dut parfois dorer et peindre tout ou partie de ces armatures, afin de les mettre en harmonie avec la décoration de l'église ou des lieux qui les renfermaient. Bien que nous ne puissions citer aucun exemple du XVe siècle, il nous semble cependant hors de doute, lorsqu'on voit tant d'œuvres ecclésiastiques ornées de peinture et de dorure; qu'ils aient reçu dès lors le luxe d'une décoration polychrôme.

Ce que nous avons dit plus haut de la rareté des fonts en métal s'applique également aux potences en fer : il n'en reste qu'un très-petit nombre; mais, nous pensons néanmoins que plusieurs pays de l'Europe en ont en une certaine quantité (1), et que, s'ils ont disparu, il faut en attribuer la cause aux motifs que nous avons fait connaître; car, l'adoption de ces armatures, qui étaient avant tout un complément, devait trop bien entrer dans les idées de l'Église et des

(1) Il est bien entendu que ce mode de mobilité des couvercles ne fut établi que dans les lieux où l'on exécuta des fonts métalliques à lourds couronnements.

Digitized by Google

artistes pour qu'ils négligeassent une occasion qui s'offrait de faire du décor. Regrettons donc la perte de toutes les œuvres en ce genre, et déplorons surtout les guerres religieuses, les commotions politiques, la cupidité des hommes et l'inconstance du goût qui nous ont ainsi privés de travaux dont la conservation eût fourni tant et de si précieux éléments d'étude!

Maintenant que nous avons réuni tout ce qui concerne l'origine, l'usage, l'histoire, ainsi que les transformations de ces armatures, il convient d'en examiner et d'en décrire quelques-unes. Par un hasard assez singulier, ceux des fonts que nous avons vus, nous fourniront les moyens d'entreprendre à la fois et l'étude des formes et celle des systèmes; cependant, comme notre travail consiste beaucoup plus dans l'examen de la potence que dans l'analyse du monument baptismal, nous avons cru devoir adopter un mode particulier d'étude. Dans celui-ci, nous ne nous sommes guère préoccupé de la question chronologique; mais, nous avons pris, pour base et pour point de départ, l'ordre méthodique de la science, qui procède généralement du simple au composé, ce système nous paraissant plus propre à faire ressortir l'état ou la situation des connaissances en fait de mécanique appliquée durant les XVe et XVIe siècles. Notre mode, qui renverse les pratiques ordinaires de l'archéologie, offre, du moins, cet avantage qu'il permet de suivre avec plus de facilité la marche ou le développement des moyens mis en œuvre dans l'application des combinaisons mécaniques au fonctionnement de ces armatures.

Font baptismal, dans l'église de Saint-Pierre, à Louvain. — Suivant une tradition accréditée, la potence de ces fonts passa, durant plusieurs siècles, pour une œuvre du célèbre Quinten Metsys, et cette attribution se répandit jusqu'au jour où la découverte de documents vint jeter quelque lumière sur cette question si longtemps enveloppée de ténèbres. Telle est, du reste, l'histoire d'un certain nombre de monuments plus ou moins fameux. Comme cette œuvre fut, en fait de ferronnerie flamande, l'une de celles qui, par son mérite ou par le nom supposé de son auteur, ont provoqué le plus de controverses, nous allons, à propos de son étude, entrer dans quelques détails, et ceux-ci nous permettront de rétablir, d'une part, la vérité des faits, et d'exposer, de l'autre, les documents qui sont acquis à la science; mais, pour fournir à nos lecteurs les diverses pièces de cet intéressant débat et pour les mettre aussi à même de prendre part à la question, il nous a paru qu'on ne saurait mieux faire que de reproduire, d'abord, les recherches du docte archéologue (1) qui a éclairci ce sujet, et que d'y joindre, ensuite, quelques observations sur le monument lui-même. — « Quand on entre dans l'église de Saint-Pierre par la porte dite *des longs escaliers*, on observe, dans la première chapelle de gauche, dit M. Van Even (2), un travail en fer battu d'une composition agréable. C'est le pivot qui portait autrefois le couvercle pyramidal des fonts baptismaux. Il éveille, à juste titre, l'attention des amateurs : c'est un morceau d'élite, presque la merveille du genre. La composition et l'exécution en supposent un forgeron d'une imagination poétique, d'un goût éclairé, d'une habileté parfaite. Les branches de chêne, les crochets, les panaches ouvragés à jour, qui enjolivent les barres principales, étonnent par leur combinaison fantastique, par leur gracieuse légèreté. On le croit de Quinten Metsys, le peintre de l'amour; mais, on est dans l'erreur. L'admirable travail appartient, selon toute probabilité, au marteau de l'homme remarquable

(1) *Les Artistes de l'hôtel de ville de Louvain*, par M. Edward van Even; Louvain, 1862, 1 vol. in-18.
(2) Ouvrage ci-dessus, page 193 et suivantes.

Digitized by Google

Louvain, mais aussi dans plusieurs églises, couvents et abbayes des environs de cette ville (1). On avouera que les allégations de van Mander et van Fornenberg disent beaucoup en faveur de la parenté de nos deux artistes. — Le talent de Josse Metsys se développait d'une façon rapide. Il s'acquit une grande adresse. Le fer se pliait, s'assouplissait d'une manière merveilleuse sous son marteau. Il lui savait imprimer toute l'élégance et toute la délicatesse des métaux les plus précieux. Le jeune forgeron produisait des objets magnifiques : des serrures enrichies de décorations architecturales finement travaillées; des clefs à rinceaux découpés à jour et ciselés; des plaques de verroux ouvragées; des tenailles; des marteaux de portes, des chandeliers et des girandoles aux formes gracieuses et originales. Il avait un talent sans égal pour l'exécution de ces travaux; nul serrurier de la ville ne pouvait se mesurer avec lui. Le Magistrat le distingua de bonne heure. Il lui témoigna une affection toute spéciale et lui donna même la préférence sur le serrurier officiel. Le hardi travailleur exécuta plusieurs ouvrages en fer pour l'intérieur de l'Hôtel de Ville. C'étaient des serrures, des clefs, des plaques de verroux, des charnières, des girandoles ornementées avec une délicatesse charmante (2). Ces divers morceaux excitèrent une admiration complète. On lui décerna des éloges flatteurs, on usa de libéralité à son égard. Les gratifications des ouvriers qui excellaient dans l'une ou l'autre branche consistaient, à cette époque, en pièces d'étoffe pour robe de fête. Le magistrat, voulant récompenser le mérite et attiser la verve du ferronnier, lui accorda, en 1473, cinq aunes mi-drap noir par an (3). Cette marque d'estime et de bienveillance donne une idée bien favorable de notre administration d'alors; elle prouve, d'une façon positive, qu'elle savait distinguer le mérite, qu'elle était digne d'être servie par des hommes de talent. — Mathieu de Layens, le grand architecte, construisit, en 1476, un perron en pierre devant l'Hôtel de Ville. Ce perron devait être couronné d'une balustrade en fer à roses et à pinacles ornés de feuillages. Le Magistrat en confia l'exécution au marteau de Josse Metsys. Il fallait une œuvre magnifique, digne d'être placée devant la merveille du jour. Le forgeron le savait. Il aborda immédiatement le travail. Il y employa tout son talent dans l'espoir que ce serait une œuvre méritoire, et il avait trop d'habileté pour ne point y parvenir. Il réussit donc à souhait. Son travail, admirablement exécuté, augmenta la faveur qu'on lui témoignait. Il lui mérita des paroles flatteuses et une honnête récompense; on le lui paya 42 florins d'or et 29 *plecken* (4). Cette balustrade n'existe plus. Elle avait déjà disparu à la fin du XVIe siècle. Une vue de l'Hôtel de Ville, qui se trouve dans un manuscrit contenant les *Antiquités de Louvain*, de Guillaume

(1) Alex. van Fornenberg, *Den Antwerpschen Protheus, of Cyclopschen Appelles, dat is : het leven ende konstrycke daden des uytnemenden ende hoogh beroemden* M. Quintin Matsys, Antw., 1658, in-4.

(2) Josse Metsys, *Slootmaker, voor twee yseren Kerspypen omme wessen kerssen ende roete kerssen inne te settene, in den ganck, tusschen den zale van den Stadthuyse ende de Raetcamere, voor der stucke hem vergouwen. 9 stuyvers. valet 54 plecken.* Compte de la ville de 1473, fol. 98. — Josse Metsys, *Sloetmakere, voor eenen dobbelen slote op de achterste deure eanden grooten artelryen* (à l'Hôtel de ville) *te makenen*, onz. 30 *plecken.* Comptes de 1476. — Les comptes de 1478, 79, 80, 82, etc., contiennent des détails sur d'autres travaux en fer, exécutés par Josse, pour le même monument.

(3) Joes Matsys, *Slootmaker, dien by der stad geconsenteert is half laken, overmits zynre* Cunste wille, *jaerlys hem gekocht, tegen Julyse van Cauwershem, 5 ellen zwerts lakens, koste delle 12 stuyvers; valet 3 guldens 18 plecken.* Nieuwe lenbocx, 1473, ms. des archives de la ville.

(4) *By* Joes Matsys *der stadt gemaect ende gelevert de ysere leene staende op tvoespuy van der Stadhuys, met hueren standaerden, crammen en gherden ende anderen hueren toebehoerten, wegende tstuk 134 livers, daer af elck pont coste 2 1/2 plecken, valet in guldens te 54 plecken, afgelogen 400 pont outs ysere, by den Rentmeester hem gelevert, daer voer hem afgecort ryf gulden, 18 plecken... 42 gulden, 29 plecken.* Comptes de la ville de 1476.

Digitized by Google

Boonen, employé de la commune, travail rédigé en 1594, le prouve (1). On doit en regretter la perte, car c'était une œuvre d'élite. Le temps a été très-ingrat envers les productions du marteau de notre cyclope. La force de la matière sur laquelle il exerça son radieux talent n'a pu les préserver des ravages du grand destructeur. Tous les travaux considérables qu'il exécuta pour notre palais communal sont perdus; tous ont, peut-être, cessé d'exister. Cela ne doit pas étonner, du reste : l'intérieur de l'admirable édifice a été métamorphosé bien des fois durant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. La mode, cette grande loi de l'humanité qui règle tout, y a presque tout envahi, tout changé, tout rendu méconnaissable. S'il nous reste des monuments du mérite de l'artiste, ils doivent se trouver dans d'autres lieux. Nous croyons, et nous en avons averti du reste, que la potence des fonts de l'église Saint-Pierre appartient à son marteau. Ce travail ne saurait être de Quinten Metsys à qui on l'attribue communément. Plusieurs faits le prouvent. L'admirable production se trouve dans une partie de l'église qui ne fut terminée qu'en 1505. Or, Quinten avait, à cette époque, depuis longtemps déjà, abandonné l'enclume. Il habitait Anvers avant 1491. La potence ne peut donc pas appartenir à son marteau. Josse, au contraire, était, en 1505, dans les plus beaux jours de sa gloire. C'était le seul ferronnier en réputation que renfermait la ville, et puis il dirigeait les travaux de construction de la tour de l'église. On conçoit que la fabrique ne se sera pas adressée à un artiste étranger pour l'exécution de cette œuvre, pendant que celui, auquel elle avait confié la direction des travaux de la tour, excitait l'admiration générale par les productions de son marteau (2). Le lustre en fer battu, qui pend devant le jubé de l'église Saint-Pierre, pourrait être aussi de notre cyclope; il appartient incontestablement au XVe siècle. C'est une œuvre délicate, une merveilleuse fantaisie. La forme, la finesse et l'élégance en étonnent. Nous doutons qu'on puisse rien voir de plus parfaitement gracieux. Ce lustre provient de la chapelle démolie de Notre-Dame, hors la ville (*O.-L.-Vrouwe daerbuiten*), fondée en 1373.

Nous avons vu que le serrurier Jean Metsys, qui travailla à Anvers en 1453, s'occupait d'horlogerie. Josse Metsys s'exerçait également dans cet art. Il parait même qu'il s'y entendait à merveille. Quoi qu'il en soit, le magistrat le choisit, en 1481, comme horloger de la commune (3) (*oerloysemeester om de uerclocke te houdene ende te stellene*). Il succéda en cette qualité à maître Jean van den Vekene. Cet emploi consistait à soigner l'horloge de l'église Saint-Pierre; il lui rapportait 20 livres par an (4). Josse Metsys le conserva jusqu'au terme de sa carrière. L'artiste tenait magasin d'horloges d'églises. Il prêta, en 1524, une de ses horloges pour placer provisoirement à la tour de Saint-Pierre, celle de l'église devant être restaurée (5). L'homme habile exécuta, dans la même année, le modèle du cadran de l'hor-

(1) Tome II, page 560. — Ce manuscrit se trouve aux archives de la ville.

(2) Les comptes de l'église de Saint-Pierre, qui devaient contenir des renseignements sur ce travail, ont été dispersés à l'époque de la révolution française. L'histoire de l'art doit beaucoup en regretter la perte.

(3) Comptes de la ville de 1481.

(4) *Meester* Joos Metschyns (sic) *orlaysemaker*, *'tjaers* 20 livers. *Betaeld voor tquartier van Bamisse* 1516, *by quitantie van zynder huysvrouw geteekent*, 11 *oct.* 1516, 5 *livers*. *Betaeld van Kerssemisse* 1516, *by quytantie* Christine van Pulle *getheekent*, 17 *january* 1516, 5 *livers*. *Betaeld van Paesschen* 1517, *by quytantie Christine van Pulle getheekent*, 26 *april*, 1517. 5 *livers*. Manuael van den uytgeve van den jaere 1516 en 1517 (1517-18 n. s.).

(5) Comptes de la ville de 1524, folº 189.

Digitized by Google

logo de la cathédrale. On le lui paya 13 sous d'argent (1). Ce cadran existe encore et passe, à bon droit, pour l'un des plus beaux monuments d'horlogerie qui nous restent de la première partie du XVIe siècle. Mais, laissons l'horloger, et revenons au ferronnier.

Notre forgeron travaillait encore, en l'année 1482, pour compte de sa mère; cette femme vivait toujours à cette époque (2). Il se maria quelque temps après. L'époque de son mariage ne peut être désignée avec précision; les documents que nous possédons sur l'artiste gardent le silence sur ce point. Il choisit pour compagne Christine van Pulle (3), la fille, selon toute probabilité, de Jacques van Pulle, qui exerçait également la profession de serrurier (4), et qui demeurait dans une maison située rue de Tirlemont, non loin de l'habitation du sculpteur Otton van de Pulle (5). La famille van Pulle était une famille fort honorable : elle fut admise, peu de temps après, dans les Sept Lignages de la commune; plusieurs de ses membres exercèrent même des fonctions importantes dans la magistrature de la cité (6). Christine van Pulle avait reçu une éducation soignée; elle savait lire et écrire, car elle rédigeait les quittances pour les travaux de son mari, chose assez rare pour l'époque (7). L'artiste était heureux, heureux des joies intimes de la vie conjugale, heureux de la considération de ses concitoyens; mais son bonheur ne dura point. Son épouse mourut à la fleur de l'âge. Ce coup fatal le frappa à l'endroit le plus sensible de son cœur. Il pleura amèrement la compagne qui l'avait abandonné. Mais, le temps vide et efface tout, les douleurs comme les plaisirs. Metsys l'éprouva. Il oublia peu à peu son chagrin au milieu de ses préoccupations d'artiste. Se trouvant seul, il conçut le désir de contracter un second hymen. Le ferronnier choisit pour épouse Barbe van Ordingen, honnête fille bourgeoise de la commune (8). Ce fut en compagnie de cette femme qu'il passa le reste de son existence. — Josse Metsys continua d'exercer son métier. Les gracieuses productions de son marteau augmentèrent de jour en jour sa considération. On avait une confiance sans limites en lui. C'était l'homme à la mode en fait de beaux-arts. Rien d'un peu artistique ne pouvait s'exécuter alors à Louvain sans lui. Nous avons observé, dans la notice sur Mathieu de Layens, que l'on avait projeté de faire élever, sur la plate-forme de la tour de notre église collégiale, trois flèches en pierre et découpées à jour. Ce projet,

(1) *Betaelt Meester* Joese Metsys *van eenen Steene, by hem gecocht, om te beworpen den cerkel tot den Wiser, by hem doen beworpen, ten beele vanden borgemeester Vranckx, houdende ij voeten, iij vierendeel, van den voet 5 stuuvers, blykt by synder quitantie, geteekendes martii, anno* XV^{c}, XXIIII. Comptes de la ville de 1524, fol° 192.

(2) By Joese Metsys, *vergouwen*, enz. — By Joese *gelevert ende zynder* Moeder, 13 *augusti* 1482, 12 *ysere kameyen, te samen* 1191 *pont.* Diekenboek, 1466—1482, fol° 223.—En 1492 mourut, à Anvers, la veuve d'un certain *Jean Matsys.* C'était, peut-être, la mère de Josse et de Quinten (voyez *Catalogue du Musée*, ut supra.) Cette femme avait, peut-être, abandonné la ville de Louvain avec son fils Quinten.

(3) Voyez la note 4 page 22.

(4) Jacoppe van Pulle, *Slootmakere, van den sloten op beiden de binnen vesten van de Schutterenhoven, van aen sinte Machiels tot den de Dorpstraet poirte... in meerte* 1477, *hem darr voor vergouwen* 6 *guld.*, 18 *pl.* Comptes de la ville de 1476. Jacoppe van Pulle, *Slootmakere van den sloote op den taken Halle af en op teslane ende dat te repareren*, enz., 6 *plecken.* Comptes de la ville de 1472.

(5) *Die Hersteen van Sinte Machiels Prochie; de Hoelstrate, binnen de Poerte :* Jacob van Pulle, *Slootmakere.* Recensement de 1472.

(6) Petri Divæi *Rerum Lovaniensium*, lib. II. cap. XVII, p. 91 ; *Opera varia.* Lovanii, Typis H. Vander Haert 1757.

(7) Voyez la note 4 page 22.

(8) *Betaelt* Berbel van Ordingen, *Weduwe wylen meester* Joes Metsys, *voer*, etc. Comptes de la ville de 1529. fol° 178.

Digitized by Google

abandonné en 1481, fut repris en 1507 (1). La construction projetée n'était rien moins qu'une œuvre gigantesque; elle était destinée à éclipser tous les monuments analogues du monde chrétien. La flèche centrale devait avoir 535 pieds (ancienne mesure de Louvain) de hauteur et chaque flèche latérale 430; c'était un peu vouloir tenter à l'impossible. Quoi qu'il en soit, on chargea Josse Metsys de l'exécution du modèle en relief et de la direction des travaux de bâtisse. On ne pouvait mieux choisir : le cyclope était un homme précieux pour une entreprise semblable. C'était, peut-être, le seul artiste de Louvain qui conservait encore, d'une manière intacte, les traditions de l'époque la plus brillante de l'architecture ogivale. De Layens, le grand créateur, avait été son collègue au service de la commune. Il avait eu des relations journalières avec l'auteur de l'hôtel de ville, et ces rapports avaient sans doute agi, d'une manière favorable, sur la formation de son talent. On ignore s'il procéda d'après le plan dressé, en 1481, par Hubert Stuerbout, ou s'il travailla d'après un plan dont il était lui-même le créateur. Le musée communal possède un dessin de ces flèches, tracé sur une grande feuille de parchemin. C'est un chef-d'œuvre de l'inspiration catholique. On dirait un travail créé dans une sorte d'extase où le sentiment du chrétien avait autant de part que l'enthousiasme de l'architecte. Celui qui l'a enfanté était un noble artiste. Il a non-seulement tâché de produire un ensemble ravissant; il s'est efforcé en outre de l'embellir d'une manière exquise. Il y a utilisé toutes les formes, tous les caprices, toutes les ressources enfin de l'art ogival. L'imagination la plus fertile n'en saura rêver la grâce, la finesse, la parfaite beauté. Cet admirable travail est anonyme. Il ne porte ni signature, ni date; mais, il est manifeste qu'il appartient au commencement du XVIe siècle. Les costumes des personnages qui se promènent au bas du monument le prouvent d'une manière convaincante. Nous croyons donc qu'il appartient au talent de Josse Metsys (2). L'artiste entama le modèle des flèches et en termina une partie. On commença immédiatement à travailler à la construction du monument. L'homme remarquable présida aux travaux. Il y déploya un zèle et un désintéressement que tout le monde était en état d'apprécier. Ses appointements d'inspecteur des travaux (*toeziender van de werken van Sinte Peeters toren*) n'étaient pas fort considérables. La fabrique de l'église lui payait 16 *plecken* par jour, et lui achetait en outre chaque année une robe de cérémonie. — En 1507, Guillaume de Visschere, architecte de la ville de Bruxelles, se rendit, à la demande du magistrat, à Louvain, à l'effet de procéder, conjointement avec Mathieu Kelderman, architecte de la commune, à l'inspection des travaux du monument. L'artiste bruxellois les inspecta avec tout le soin possible. Son travail dura quatre jours. La ville paya à chacun de ces artistes une somme de quatre livres (3). — Un différend,

(1) Anno 1507 jecta fundamenta Turris Basilicæ Divi Petri. P. Divæus, *Annales Lovanienses*, cap. VIII, p. 74. L'auteur entend, selon toute probabilité, les bases des flèches. On sait que les bases de la tour même avaient été jetées en 1459. Nous l'avons indiqué ailleurs.

(2) Le baron Le Roy a fait reproduire ce plan pour son *Théâtre sacré du Duché de Brabant*. On le trouve également dans l'*Historia archiepiscopatus Mechliniensis* de G. Van Gestel. Cette reproduction est d'une inexactitude affligeante, presque sans exemple. On a grande peine à y découvrir les formes générales du travail de l'architecte. M. Schayes en a donné un dessin dans sa très-savante *Histoire de l'Architecture en Belgique*, Brux., 1849-51; T. III, p. 209.—L'admirable création gagnerait beaucoup à être jugée sur une copie exacte. Il n'est pas impossible que nous voyions apparaître, un jour, une reproduction fidèle de l'œuvre.

(3) *Betaeld meester* Willem de Visschere, *Meester vander Metselrie der stad van Bruessel, van vier dagen die hy gevaceert heeft, ten versuecke vander Stadt, int visenteren, met Meester* Matheeuse Kelderman, van *dwerck vander Kercke van Sinte Peeters tot Loven, tegen over trieeschuys, 26 July 1507, de somme van 4 lievers.*

Betaeld meesteren Matheeuse Kelderman... 4 *livers*. Comptes de la ville de 1507, fol. 263.

Digitized by Google

suscité entre la fabrique et Josse Metsys, arrêta un instant les travaux. La fabrique refusa de payer le salaire de l'inspecteur, sans que nous sachions pour quel motif. C'était une circonstance malencontreuse pour l'artiste; elle le plaça tout d'un coup dans une gêne complète, à s'en tenir à l'expression d'une pièce officielle. Les hommes de mérite souffrent, en général, de l'injustice du sort. Il leur manque une seule chose, mais une chose tout essentielle, pour vivre d'une manière heureuse selon le monde : l'esprit de spéculation. Or, c'est tout juste cet esprit qui révolte leur caractère honnête et tranquille. Ils considèrent leur talent comme un don trop supérieur pour le faire servir à la conquête des faveurs matérielles. Que leur importe, du reste, la fortune, l'opulence, la grandeur du rang? Ils ne vivent point de tout cela. Ils ont d'autres goûts, d'autres besoins. Les grands hommes vivent de la pensée, de la vie de l'âme, de l'élément divin de notre être. Ils aiment, ils adorent, ils cultivent l'art pour l'art et goûtent, même au milieu du dénûment matériel, des plaisirs que toutes les voluptés du monde ne sauraient compenser. Josse Metsys appartenait à cette classe d'hommes ingénus. Il n'avait également travaillé que pour l'honneur de l'art. Ses admirables productions lui avaient valu des témoignages d'admiration, de grands éloges, mais ne lui avaient pas rapporté ce qu'on appelle une fortune. Il devait vivre du travail de chaque jour. La circonstance dont nous venons de parler lui était donc très-fatale. Par bonheur, il était en crédit auprès du magistrat. L'artiste s'adressa directement à l'administration communale; il lui allégua qu'il était sur le point d'être obligé de devoir abandonner les travaux du monument et de quitter la ville afin d'aller tenter fortune ailleurs. Le magistrat sut apprécier la position du vieillard; il se rappela le soin et le zèle qu'il n'avait cessé de déployer dans l'exercice des fonctions dont sa confiance l'avait honoré, et le jugea digne de toute sa sollicitude. Il le chargea, par résolution du 11 avril 1524, de terminer son modèle et de le placer à l'hôtel de ville, dans une chambre à ce disposée. Il lui accorda même la faculté de se faire aider par Jean Beyaert (1), ou par un autre sculpteur, à son choix; car il était dans la crainte que, s'il venait à mourir avant que son modèle fût terminé, le monument pourrait courir grand risque de n'être jamais achevé. L'artiste avait supplié une pension viagère de 4 sous par jour. Le magistrat lui en accorda une de 12 sous par semaine; il statua, en outre, que, pour le cas où la fabrique persistât dans le refus de payer les arriérés des gages de l'artiste, il se réservait le droit de les lui faire compter des fonds que l'église touchait alors de tous les actes passés devant les échevins de la cité (2). — Metsys reprit son travail. Le magistrat avait stipulé, dans les clauses, qu'il devait achever tout d'abord le modèle de la flèche principale et qu'il ne pouvait abandonner le travail avant qu'il fût entièrement terminé. L'artiste se fit aider par le sculpteur Beyaert; il y travailla lui-même avec zèle et ardeur, et l'acheva entièrement (3). On le plaça immédiatement

(1) On ne possède point de renseignements précis sur le sculpteur Jean Beyaert.

(2) Résolution magistrale du 11 avril 1524. Cette pièce, que nous avons publiée pour la première fois dans les *Appendices* de nos *Artistes de l'Hôtel de Ville de Louvain*, n° 3, donne des notions nettes et sûres sur les dernières années de la vie de Josse Metsys. C'est un document du plus haut intérêt pour l'histoire de l'art.

(3) *Betaelt meestere* Joese Metsys, *dien alle weken, van un voortane, geordineert es te betalen, syn leefdagen lanck,* 12 *stuvers, alle weecken, voer dmaken vanden* Patroens vanden torne van Ste Peeters *in steen, ende voer syn hulpe van* Janne Beyaerts, *Beeldesnyder, die hem sal maken die beerden totten selve patroen, ende daeraf nyet te scheydene ten es al volmaekt, gelyck al nader blyckt by acte vande Stadt van* 11 *Aprilis A°* 1524, *voer Paesschen; ende hem betaelt by den Rentmeesteren van* 14 *weecken, blykende by den Manuale van desen jaere, valet* 8 *liv.*, 9 *stuiv.* Comptes de la ville de 1524, fol. 186.

Digitized by Google

à l'hôtel de ville; il y fit naître la plus vive, la plus parfaite admiration. Cela s'explique: c'est une œuvre d'élite dans toute l'acception du mot. L'harmonie de son ensemble, la correction de ses détails, la délicatesse de ses ornements flattent agréablement les regards; on n'en saurait exprimer la grâce et la légèreté : elle captive, elle frappe, elle enchante. On dirait quelque chose de chimérique, un rêve réalisé, une nuée d'encens pétrifié en montant au ciel! Cette admirable création, qui accorde à son auteur une première place dans la glorieuse phalange des artistes belges, échappa providentiellement aux déprédations des iconoclastes de 1795; elle est parvenue saine et sauve jusqu'à nous. Le curieux l'admire encore dans le Musée de l'hôtel de ville (1). — Le magistrat fut satisfait du travail. Il ordonna, en conséquence, de payer régulièrement la pension de l'artiste. Cette sollicitude le plaça immédiatement dans une certaine aisance. Il n'était plus troublé par l'inquiétude; il pouvait couler des jours tranquilles en société de sa compagne; mais, les jours sans nuage ne durèrent point pour lui. Nos époux s'acheminaient rapidement vers le terme fatal en s'appuyant l'un sur l'autre. Ce fut le mari qui y arriva le premier. Josse Metsys succomba sous le poids de la vieillesse au mois de décembre 1529 (2). Sa conduite édifiante, sa modestie parfaite, sa piété sincère nous donnent l'assurance qu'il est monté à la patrie céleste sur des tas de pierres préparées à la construction du monument qu'il espérait élever au Maître des hommes. L'escalier de la tour de notre collégiale aura été son échelle de Jacob. Barbe van Ordingen toucha, le 3 janvier 1530, 6 livres, montant du dernier semestre de la pension de son mari (3). — La mort de l'artiste n'arrêta point les travaux de construction du monument. On les continua, mais on les continua avec une lenteur prononcée. Quelque temps après, ils furent entièrement suspendus. On se contenta alors de substituer aux trois tours projetées une haute flèche en bois converte en ardoises (4)..... »

Ce n'est certes pas sans un vif sentiment d'intérêt qu'on vient de lire les détails réunis par M. Van Even sur les différentes professions qu'a exercées Josse Metsys, et ces détails, qui sont présentés avec autant d'ordre que d'autorité, répandent une lumière féconde sur un point où s'étaient jusqu'ici propagé l'erreur et la tradition. Grâce aux travaux du docte antiquaire, ce chapitre de l'histoire de l'art flamand est donc victorieusement établi, et, désormais, il semble n'être plus permis de s'égarer sur ce terrain. En effet, de patientes recherches ont amené la découverte de documents qui constatent l'existence, à Louvain, d'un habile ferronnier, vers le

(1) Ce modèle, en pierre d'Aveene, a été restauré par M. G.-E. Goyers père, en 1829.

(2) *Betaelt Berbel van Ordingen weduwe wylen* Joes Metsys, *voer zekere patroenen die hy over lanck gemaect hadde, dienende tot Sinte Peeters Torre, die hy der Sadt, met zynen underen dukken totten selven Torre dienende, overgelevert heeft daer voer haer betaelt, by acte vander stadt ende heure quitantie geteekent iij a january A° 1529, VI lib.* Comptes de la ville de 1529, fol. 178, verso. — Josse Metsys dressa, en 1526, les plans de la Porte de Diest (*die Dorpstraetpoorte*). La ville les lui paya 6 livres : *Betaelt M.* Joes Metsys *voer patroen dat hy gemaeckt heeft vander Dorpstraetpoorten, ter ordonnentie van den Borgemeesteren ende zyne quitantie VI lib.* Comptes de la ville de 1526, dépenses extraordinaires. L'artiste dirigea également les travaux de construction de ce monument, l'une des portes les plus importantes de la ville; elle a été démolie sous la république.

(3) *Betaelt meestere* Joes Metchys, *vanden Patroene dat hy maecte van Cleynen steene van den Torren van Sie Peeters, alle weecken 12 stuvers, van 52 weecken, 43 weecken, mets synder aflyrigheyt, blyckende by den Manuale van desen jaere, valet 25 liv., 4 stuv.* Comptes de la ville de 1529-30, fol. 167. Le dernier payement eut lieu le 18 mai 1530 : *Meester* Joos Metsys, *die alle weken heeft, syn leefdagen lanck, de weke twelf stuyvers. Aen den selven, 18 mey A° 1530, 12 stuyvers.* Comptes de la même année.

(4) Cette flèche de forme octogone figure sur le revers du volet de droite du tableau de Josse vander Baren, peint en 1594, et qui se trouve dans l'église St-Pierre.

Digitized by Google

dernier tiers du XVe siècle, et des rapprochements fort vraisemblables portent à admettre que cet artiste pourrait très-bien être l'auteur de certaines œuvres qu'on voit encore dans cette ville, œuvres dont la composition, le caractère ainsi que le style d'exécution semblent se rapporter en effet à cette date. Mais si, comme le disent les archives locales, les œuvres *connues* de ce maître sont maintenant détruites, rien n'empêcherait de croire qu'il en ait produit aussi quelques autres *inconnues* pour des monuments de destination diverse, parmi lesquels nous plaçons d'abord les églises; car, presque tous les artistes, et surtout ceux de la valeur de Josse, ont plus ou moins travaillé à la construction ou à l'embellissement de la maison de Dieu; et, sur ce point, la supposition de M. Van Even nous paraît d'autant plus vraisemblable que Metsys ne dut sans doute être choisi pour le ferronnier de l'hôtel de ville que sur la réputation qu'il s'était acquise dans l'exécution des grandes pièces religieuses, au nombre desquelles se rangerait la potence de Saint-Pierre. Cependant, rien ne prouve, alléguera-t-on, que cette œuvre ait été faite par Josse, puisque aucun document ne l'établit. En l'absence de textes et avec cette notion qu'il existait à Louvain, vers la fin du XVe siècle, deux principaux ferronniers dont les noms ont été retrouvés dans les archives, ceux de Metsys et de van Pulle, on serait peut-être placé, par suite de cette découverte, dans une espèce d'hésitation ou d'alternative qui empêcherait de l'attribuer plutôt à l'un qu'à l'autre; d'autres ferronniers lovaniens, dont les noms sont maintenant perdus ou reposent paisiblement dans le contenu de titres inexplorés, pourraient même en avoir été tout aussi bien les auteurs? mais, de telles conjectures, bien que spécieuses, doivent tomber, ce nous semble, devant d'autres considérations qui nous paraissent avoir leur valeur et faire pencher la balance de l'opinion en faveur de Josse. L'une de ces considérations, et la plus forte peut-être, celle qui doit, selon nous, confirmer ou rejeter victorieusement l'hypothèse, consisterait dans un examen attentif du dessin où se voit la rampe qu'il fit pour l'escalier de l'hôtel de ville, travail qu'on sait être de lui et dans lequel on apprécierait à la fois et son mode de composition, et le choix des éléments, et le caractère du dessin et le mérite de l'exécution. Or, le rapprochement ou la divergence artistique de cet œuvre deviendrait, par sa comparaison avec la potence des fonts de Saint-Pierre, comme une sorte de constatation susceptible de trancher une grande partie de la difficulté. Toutefois, il est, à nos yeux, un document qui, malgré le vague de sa donnée, présente cependant un certain poids et mérite aussi quelque créance : c'est la tradition ou la voix des siècles, d'accord avec l'existence des Metsys, à Louvain, pendant le dernier tiers du XVe siècle, transmettant, d'âge en âge, une attribution, qui peut bien s'écarter quant au prénom de l'artiste, en donnant à Quinten, qui eut toujours une grande renommée, ce qui revient à Josse, mais qui n'a jamais varié sur le nom particulier de la famille, celui de Metsys. Si maintenant l'on veut bien se rappeler que M. van Even a établi, par des documents, par des dates et par des faits, que cette potence n'a pu être l'œuvre de Quinten, il y aurait, suivant nous, toutes raisons pour croire qu'elle fut faite par Josse, dont le talent et la supériorité parmi ses confrères en ferronnerie, lui valurent, sans nul doute, la préférence d'avoir été choisi pour l'exécution des travaux à l'hôtel de ville. Ce déplorable silence des œuvres, qui provoque si fréquemment tant de doutes et de controverses sur l'origine ou l'exécution de certains monuments, se reproduit donc à l'égard de cette armature que tout semble attribuer à Josse, mais pour la confirmation de laquelle un seul document manque : la mention écrite. Quoi qu'il en soit, après les découvertes et les travaux de M. van Even, après

Digitized by Google

la réunion de tous les faits qui paraissent militer en faveur de Josse, il y a de fortes présomptions pour croire que cette œuvre dut être exécutée par ce maître. Et si, à l'inverse des notions retrouvées qui font connaître l'auteur des ferronneries municipales, l'on manque, pour cette potence, de témoignages authentiques, il faut, comme je l'exprimais à mon savant ami de Louvain, en attribuer la cause aux désastres et aux vicissitudes qu'ont éprouvées les archives de l'église de Saint-Pierre; archives où devaient, très-vraisemblablement, se trouver mentionnés et le nom de l'artiste et la somme que coûta ce splendide monument!...

Réduit, pour l'appréciation du caractère des œuvres créées par ce maître, à l'examen de celles que de fortes présomptions tendent à lui assigner, nous allons entreprendre une étude de l'armature de Louvain, nous réservant de revenir, en un autre endroit de ce livre, sur certaines pièces qu'on croit avoir encore été produites par lui.

Analysons, en quelques lignes, l'ensemble du monument baptismal. Six figures de lions accroupis supportent, à l'aide d'un pédicule composé de motifs architecturaux, une cuve à six lobes, que couvrait naguère un haut couvercle fixé à l'œuvre de Josse. La forme du récipient mérite surtout, par sa disposition qui est peu commune, de fixer l'attention de nos lecteurs. Telle est, aussi succinctement que possible, la description de l'édicule qui donna naissance à l'œuvre dont il s'agit d'aborder l'examen.

Dans la potence des fonts de Saint-Pierre, plusieurs questions doivent être étudiées : — le système de mécanisme adopté pour le déplacement du couvercle; — la constitution fondamentale de l'armature; — sa composition décorative, et, — enfin, l'exécution ainsi que le caractère de l'art que présente ce monument.

En ce qui concerne la première de ces questions, on doit y voir le plus simple de tous les systèmes qui fut appliqué à cet usage, c'est-à-dire le seul emploi du pivot qu'on manœuvrait facilement à la main lorsqu'on voulait découvrir ou fermer le récipient destiné à contenir l'eau baptismale.

La seconde question exige un examen beaucoup plus étendu. Disons, d'abord, que la pensée qui présida à la constitution de cette potence fut, sans nul doute, celle de la force qu'on dut opposer au poids assez considérable du couvercle qu'il s'agissait de mouvoir. Or, la première condition dont on se préoccupa, fut d'y appliquer, comme principe, une membrure de résistance et des éléments de solidité. C'est, du reste, ce que paraissent avoir fort bien compris les ferronniers, et c'est aussi ce qu'ils semblent avoir très-bien constitué dans la disposition de trois fortes barres en fer, agencées sous la forme d'un triangle dont l'un des côtés, arc-boutant le tout, donne, par cela même, à la partie supérieure, cette puissance qu'ils opposèrent, si heureusement, au grand poids du couvercle. Ces principes posés, principes dont on s'éloigna peu et que tout constructeur de potences commençait par tracer comme base de sa composition, l'artiste donnait carrière à son imagination; mais, ici naissait un grave écueil : plus capricieuse que logique, celle-ci ne tint, plus d'une fois, compte des principes; elle s'abandonnait volontiers à la recherche de combinaisons nouvelles, et il en résulta que, pour les traduire, elle faisait parfois bon marché des règles sur lesquelles reposaient, surtout et avant tout, la constitution, la solidité de l'œuvre. Tel est, à première vue, le vice de construction qu'accuserait la potence de Louvain; puisque, contrairement à ce qu'on pratiquait alors,

Digitized by Google

l'un des côtés du triangle, celui qui soutient la partie supérieure, est remplacé par une barre à disposition curviligne qui n'offre certes pas la même résistance qu'une tige droite; d'où il résulte que, si l'on n'avait encastré dans le mur un fort tenon, destiné à maintenir la barre du pivot, il aurait pu y avoir affaissement ou rupture; mais, une sage prévoyence de l'artiste avait fort habilement su détruire jusqu'aux moindres craintes d'une aussi fâcheuse éventualité. Ayant, sans aucun doute, calculé le poids relatif du couvercle, il donna à sa tige courbe une plus forte épaisseur, qui assura ainsi l'entière solidité à l'ensemble.

La composition artistique de cette potence est surtout intéressante à étudier au point de vue de l'histoire de l'art; car, elle offre, dans son essence, un précieux spécimen des dernières manifestations qu'enfanta l'art du moyen âge, et l'on doit la considérer, sous le rapport des éléments mis en œuvre, comme l'un de ceux qui retracent le mieux et son état et sa condition durant cette période. En effet, sa nature s'écarte complétement du style des créations propres aux XIIIe et XIVe siècles, et elle accuse même des formes tellement vagues et indécises qu'on n'y retrouve plus le caractère de l'une ou l'autre de ces deux époques. C'est donc un produit de la dernière transformation, mais plus particulièrement encore l'un des derniers soupirs qu'exhala l'art catholique dans les premiers jours du XVIe siècle, au moment où, sous l'influence encore de la donnée religieuse, il tentait un dernier effort, précurseur de sa ruine!...

Passons à la partie décorative. Sur ce point, il est une remarque qu'il faut se hâter de faire : c'est que, bien que la potence de Hal accuse à peine l'emploi des formes architectoniques, celle de Louvain, qui lui est de beaucoup postérieure, en est au contraire abondamment pourvue. Le style ainsi que le genre des ornements sont ceux qui étaient en usage dans la Flandre vers le commencement du XVIe siècle, et quant à la composition, elle présente certain motif, décrivant, d'une manière plus ou moins déterminée, une figure triangulaire, dont deux des côtés sont garnis de représentations végétales; enfin, des formes et des moulures empruntés à l'art de bâtir donnent aux diverses parties de l'armature un assez beau caractère.

Ce que nous venons d'exposer jusqu'ici n'embrasse encore que l'examen des travaux relatifs à l'établissement de la potence et à sa décoration; il faut maintenant aborder le terrain de la technique, et, sur ce point, l'on doit avouer que l'exécution, qui occupe dans cette œuvre une assez large place, mérite, de notre part, une égale analyse. Grâce à l'habileté du praticien, le fer est transformé en éléments architecturaux ou en ornements divers, et l'artiste, par son talent, l'a pour ainsi dire réduit à l'état de lamelles, que le marteau, l'estampe et la lime métamorphosent en une série de figures végétales, imitant, sous les formes les plus gracieuses, des feuilles et des fleurs; aussi, faut-il, pour se rendre compte de la beauté du travail, avoir vu l'œuvre elle-même; car, la meilleure et la plus fidèle reproduction n'en saurait donner une idée complète. Sans aucun doute, il est, parmi les ouvrages de la ferronnerie flamande, des pièces qui sont beaucoup plus délicates et plus surprenantes encore; mais, à l'exception de quelques-unes, que nous ferons connaître, bien peu ont été, selon nous, travaillées avec autant d'art, de goût et d'élégance. Le mérite d'exécution que possèdent ces produits du marteau, tient, on le sait, aux progrès qu'avait dès lors acquis l'art de travailler le fer, et cette délicatesse que le praticien donnait à certaines parties résultait

Digitized by Google

aussi des améliorations qu'on avait obtenues dans les divers procédés de la technique. Du reste, l'exécution des œuvres n'était, pour quelques artistes du moyen âge, qu'une naturelle occasion de tenter du nouveau, de pousser en avant et de reculer, s'il se pouvait, les limites de la science; aussi, combien d'entre eux consacrèrent-ils les ressources de leur génie à la poursuite de ce résultat, but constant de leurs efforts! — Déjà, sur ce terrain de la décoration des potences, l'art était parvenu, par les conquêtes de sa marche ascendante, à introduire, dans celle des fonts de Hal, des figures de végétaux dont l'exécution, assez simple par elle-même, n'exigeait pas une très-grande habileté; mais, il y a tout lieu de croire que cette œuvre ou des analogues devinrent, pour les constructeurs, un point de départ qu'ils voulurent dépasser; car, à un demi-siècle de distance, lorsqu'on exécuta les fonts de Louvain, les ferronniers se trouvèrent en état de réaliser des perfectionnements nouveaux, et alors, aux feuilles, généralement plates et seulement chanfreinées, qui ornent certaines parties de la première de ces deux potences, ils substituèrent avec adresse le modelé des formes. Par cette conquête obtenue dans la pratique, le ferronnier devint réellement un homme de génie, puisqu'il donnait au métal l'apparence de la nature; par elle, l'ouvrier, le modeste forgeron, se métamorphosait tout à coup en un habile artiste, et son intelligence, domptant la matière, consacrait ses efforts à la copie des œuvres produites par le Créateur! Distance énorme, qui sépare, à nos yeux, le sculpteur ou le peintre de l'architecte; car, les premiers animent le marbre ou la toile, tandis que l'autre, malgré sa haute science, n'arrive jamais qu'à constituer une masse inerte, d'un effet plus ou moins saisissant, d'une apparence plus ou moins belle, d'un dessin plus ou moins logique, mais auxquels manque toujours l'essence fondamentale, l'action de la vie! — Plus habiles, sous le rapport de l'art, que leurs prédécesseurs dont ils avaient reçu les procédés techniques, les ferronniers de la fin du XVe siècle purent donc les surpasser encore. Une exécution plus brillante, une plus grande délicatesse distinguent leurs travaux, et caractérisent surtout les produits d'une école qui était dès lors parvenue à son *summum*. Mais, par cette transformation, la dernière qu'il accomplissait sous l'influence du moyen âge, l'art marchait, à son insu, à la manifestation d'un autre symbole. Le naturalisme de la Renaissance allait, par de nouvelles conquêtes, nées des conquêtes antérieures, rompre avec certaines traditions, et des hommes supérieurs, marchant au flambeau de l'intelligence, devaient, dans le nord de l'Europe, découvrir des horizons que l'Italie déjà avait entrevus pour sa gloire! Encore un pas, encore une étape, et les régions septentrionales auront vu la dernière heure de l'art du moyen âge; moment critique, période fatale, où tant de choses vont mourir, mais où tout cependant ne périt pas. En effet, si l'art, dans ce qu'il avait de caractéristique et de spécial au vieux monde chrétien, s'anéantit et fit naufrage, les procédés de la technique, on doit le dire, survécurent au désastre pour être appliqués à l'exécution des œuvres nouvelles; car, à cette date comme en d'autres temps, l'on a remarqué que plusieurs artistes, parmi ceux de l'époque qui s'éteint, devinrent les promoteurs ou les introuisateurs de celle qui la suit. Héritiers des procédés fournis par leurs prédécesseurs, les ferronniers de la fin du XVe siècle avaient donc acquis une grande habileté d'exécution, et cette habileté, ils la transmirent à leur tour, mais avec des conquêtes nouvelles, à l'art dit de la Renaissance. L'une des principales qualités de cette exécution consistait dans le rendu du modelé des formes qu'ils appliquèrent à leurs travaux, travaux dont la potence de Louvain peut, en l'absence d'œuvres

Digitized by Google

que nous produirons plus tard, donner déjà une très-haute et fort avantageuse idée; ainsi, grâce à leur talent, ils étaient parvenus à rendre presque tous les détails de la végétation, soit en imitant les côtes des feuilles, soit en reproduisant, d'une manière un peu outrée peut-être, la capricieuse bizarrerie de leurs enroulements, soit enfin en y introduisant toutes les combinaisons possibles du gracieux et du délicat. C'était, comme on le voit, de l'art porté vers ses dernières limites et tel que le ferronnier de la Renaissance pouvait seul dépasser!...

FONT BAPTISMAL, DANS L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME (1), A HAL. — Ce monument est, à notre connaissance, le plus capital du genre, et celui qui, à l'heure présente dès découvertes, peut nous donner la plus complète idée de ce que fut, vers la fin du moyen âge, la constitution de cette classe ou famille d'édicule. Rien ne saurait rendre l'impression que produit l'ensemble de l'œuvre sur l'âme du spectateur; aussi faut-il l'avoir vu pour sentir tout ce qu'il offre de vraiment monumental, de réellement artistique et de positivement religieux : on reste comme étonné et l'esprit ému; car, on a devant soi l'un de ces ouvrages exceptionnels qui ont le privilége d'impressionner et d'émouvoir les sens. Ici, l'humble pensée de l'artiste se manifeste tout entière, et sa piété traduit, en un splendide travail, les douces émotions dont son cœur est vivement pénétré. C'était, du reste, une conséquence toute naturelle de l'action du moral sur l'art, réagissant en particulier sur cette combinaison de la fonte et de la ferronnerie, puisqu'à cette date, la partie septentrionale de l'Europe se trouvait encore sous l'influence du mysticisme enseigné par l'Église. Il n'est donc pas extraordinaire que, bien qu'à son déclin, ce sentiment soit encore assez fortement exprimé dans cette œuvre. Mais, l'édicule dont nous parlons, a été produit à une époque qui compte comme l'une des plus grandes dans l'histoire de l'humanité, et qui marque aussi, dans celle de l'art, l'un de ses instants les plus critiques et les plus solennels : ce fut vers le milieu du XVe siècle, c'est-à-dire en moment où l'Italie, grâce à la marche des idées, était en pleine renaissance; c'était aussi en temps où des relations s'établirent entre les artistes du nord et ceux de la péninsule. Déjà, les Van Eyck avaient fondé une école qui allait changer l'art dans les Flandres, et, après eux, Hemling et d'autres maîtres devaient continuer l'œuvre jusqu'au jour où Quinten Metsys viendrait imposer une transformation nouvelle. Pour la Belgique comme pour l'Europe septentrionale, l'art du moyen âge en est presque à sa dernière heure; il a, pour ainsi dire, accompli sa carrière; mais, il lui reste à dire son dernier mot, puis, l'instant de sa ruine va sonner. Cependant, sur beaucoup de points encore, de nombreux artistes continuent à produire des conceptions traitées dans le style religieux; mais, ces travaux, il faut le dire, ont perdu, par les transformations, la sévérité des formes et le caractère primitif qui pouvaient seuls en assurer la préférence et la vie; ajoutez à cela que, dans plusieurs branches, quelques hommes de talent rêvent des horizons nouveaux et tendent, par leurs efforts, à sortir de la route tracée par leurs prédécesseurs; enfin, l'étude de la forme compte de nombreux adeptes, et le rationalisme marche se développant et s'étendant à tout. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître que ces progrès, qui vont bientôt porter leurs fruits, ne sont, pour le moment encore, qu'à l'état latent et à celui d'enfance; toutefois, des améliorations s'opèrent depuis bien des années, et, sur les chapitres mêmes de la fonte et de

(1) Cette église portait originairement le vocable de saint Martin, sous le nom duquel on la voit souvent désignée.

Digitized by Google

la ferronnerie, nous avons fait voir que, tout en restant dans la lettre du mysticisme, ces deux arts accusaient déjà, par le perfectionnement du travail et par l'introduction de certains éléments, une progression qui conduirait tôt ou tard à la ruine des traditions du moyen âge et à la réalisation des idées entrevues et cherchées depuis plusieurs siècles!... — Ce fut donc au milieu de ces complications multiples, complications qui résultèrent de la situation de l'art et qui agirent plus ou moins fortement sur la constitution de l'œuvre que nous devons décrire, que Le Fèvre donna naissance au font de Hal, l'un de ses plus beaux ouvrages.

En l'état actuel des choses, nous ne savons absolument rien de la vie de cet artiste, et j'ignore même si l'histoire ou les archives de la ville de Tournai pourraient fournir, à cet égard, quelques documents révélateurs. Tout ce qu'on connaît se réduit donc à la seule notion des monuments que des inscriptions signalent comme étant ses propres œuvres. Bien que ces ouvrages paraissent, à certains yeux, des renseignements d'une nature assez énigmatique, ils n'en sont pas moins, selon nous, un livre fort instructif et très-susceptible de donner de précieux éclaircissements, non sur les particularités biographiques de l'homme, mais sur un très-grand nombre de questions qui s'y rapportent, telles que : la date de son existence, le lieu qu'il habita, le caractère de ses œuvres, sa part d'emprunt à des arts antérieurs, et, enfin, son action ou son influence sur la branche d'industrie qu'il a pratiquée et à laquelle il imprima des améliorations.

Pour apprécier la place qu'occupe Willaume Le Fèvre dans l'histoire de la fonte flamande, il faut se souvenir de ce qu'on a exposé au commencement de cette notice. Nous avons dit que cette branche de la technique semble avoir eu, dans la Flandre, deux grands centres établis sur des points assez éloignés, l'un à Dinant et l'autre à Tournai ; ces renseignements nous sont fournis par les inscriptions. Or, des travaux en fonte avaient précédé, dans cette région, les œuvres de Le Fèvre, et celui-ci, avait fort bien pu avoir appris les procédés de son art à l'école antérieure, c'est-à-dire aux leçons des maîtres qui dirigèrent les ateliers dinantais ; cependant, rien ne prouve cette hypothèse. Nous n'ignorons pas qu'entre le caractère des ouvrages produits à Dinant et celui des créations de Willaume, il existe une différence qui porterait à rejeter notre conjecture; mais, sur ce point, on doit, ce nous semble, tenir un peu compte de l'action ou de la marche de l'art sur les diverses branches de la technique, et, pour ma part, je serais assez porté à admettre qu'entre les produits des derniers fondeurs de Dinant, au XIVe siècle, et les premiers travaux de l'école tournaisienne, il n'y a, fort vraisemblablement, d'autre différence que celle qui résulte de la mobilité de l'art dont le caractère, dans les premiers, indique, par le faire et par les éléments, son état ou sa situation au XIVe siècle, et, dans les seconds, sa physionomie nouvelle lorsqu'il subit, au XVe, une autre transformation ; quant aux procédés, tels qu'opérations de la coulée, ajustement des pièces et généralement tout ce qui ressortait de la partie technique, ils devaient probablement être, à très-peu près, les mêmes. La seule différence consiste donc dans l'effet de la marche de l'art, qui a modifié les éléments et le caractère, mais non dans la pratique qui ne dut guère varier. Quoi qu'il en soit, il faut constater qu'antérieurement à l'époque où Le Fèvre exécuta ses œuvres, des fondeurs belges avaient déjà produit, comme ustensiles du mobilier ecclésiastique, un certain nombre de pièces d'un mérite fort remarquable et qui durent, sans aucun doute, exciter, au plus haut point, son émulation. Mais, Willaume reçut-il les premières notions de son industrie sur le lieu même où il créa ses ouvrages, ou bien les ap-

Digitized by Google

prit-il dans l'un des ateliers de Dinant qui lui étaient antérieurs? Ce sont là des questions qu'il nous est impossible de résoudre et sur lesquelles nous appelons les recherches de ceux que leur situation ou leurs études mettraient en position de pouvoir éclaircir. Toujours est-il que Le Fèvre devint, par son génie, l'un des plus habiles fondeurs de la Flandre, et que ses ouvrages, comparés à ceux de Dinant, ne leur cèdent que sous le seul rapport du caractère de l'art. A en juger par le nombre et par la valeur de celles qui ont traversé les âges, ses productions durent être estimées et leur mérite reconnu, constatation qui nous porterait à croire que son influence put être très-grande; et, ce qui tendrait à confirmer notre conjecture, c'est qu'il a été conservé, dans les églises de la Belgique, un certain nombre de pièces, plus ou moins capitales, dont la composition, les éléments ainsi que le caractère semblent se rattacher à celles des œuvres qui portent plus spécialement sa signature. Or, ce rapprochement et cette analogie font tout naturellement naître l'une ou l'autre des questions suivantes : cet artiste eut-il des enfants qui continuèrent son industrie, ou bien des ouvriers fondeurs, qui l'avaient aidé dans ses opérations, travaillèrent-ils, avant ou après sa mort, d'après ses idées et suivant ses principes?... problèmes divers que nous posons à nos lecteurs et que l'avenir ou des découvertes pourront, seuls, éclaircir.

Entrons maintenant dans quelques détails sur la nature et sur le genre des compositions enfantées par Le Fèvre. A l'exemple de ses prédécesseurs, qui l'avaient adopté pour l'établissement des différentes pièces du mobilier religieux ou civil, Willaume introduisit, dans ses œuvres, l'emploi d'éléments tirés de l'architecture. Ainsi, dans cette branche particulière de l'industrie, c'est encore l'art de bâtir qui exerce son influence et auquel on emprunte certaines parties plus ou moins considérables; mais, un tel fait s'explique : cet art renfermait alors de très-gracieux détails, qui s'agençaient avec bonheur aux divers meubles dont la nature devait compléter la décoration de l'édifice et venir surtout s'harmoniser avec lui. Sous l'action de cette influence, l'imagination de l'artiste trouvait des combinaisons plus ou moins heureuses, et, durant cette époque encore, la plupart des meubles, des ustensiles ou des menus objets, se couvrirent d'inspirations et de motifs puisés au grand art régulateur. Subissant, à son tour, une pression qui s'étendait à tant de choses, Willaume se servit également d'un mode de décor dont on faisait un si général usage; aussi, après avoir donné à chacune de ses œuvres la forme qu'exigeait sa destination, s'empressait-il d'y joindre, comme système particulier d'ornement, celui qu'avaient adopté ses contemporains, c'est-à-dire l'application de parties empruntées à l'art par excellence : motifs de tracé, flore monumentale, moulures diverses et jusqu'aux conceptions mêmes des plus petits détails, presque tout, enfin, fut puisé par lui aux sources de l'architecture. Telle est, selon nous, la caractéristique des œuvres conçues et exécutées par Le Fèvre, et celle, en particulier, du font de Hal dont nous devons présenter maintenant une minutieuse analyse.

Sur une espèce de soubassement, formé de deux marches, s'élèvent huit figures de lions, servant de support à la partie inférieure d'un pédicule, que l'artiste a composé d'une suite de membres et de moulures architectoniques. Au-dessus, paraît une composition décorative, la seule qui ait été introduite dans cette région, et, parmi les éléments qui en constituent l'ensemble, se trouvent quatre niches dans lesquelles sont disposées un égal nombre de statuettes représentant les Pères de l'Église latine ou ceux de l'Église grecque; puis, vient une cuve, qui surmonte le font et concourt à établir ce qu'on nomme un font pédiculé. A cette seule par-

Digitized by Google

tie ne se bornait pas le monument : des prescriptions conciliaires avaient ordonné la fermeture du réservoir, et cet ordre fournit l'occasion de créer une œuvre nouvelle; car, l'Église ainsi que les artistes voulurent le faire tourner au profit de l'art en faisant de ce couvercle une composition d'une certaine valeur. Toutefois, il faut noter que cette partie reçut, suivant les circonstances, des proportions plus ou moins considérables, et nous ajouterons même qu'elle acquit parfois un développement tel qu'il atteignait une très-grande hauteur. Mais, revenons au couvercle de Hal dont l'importance et la richesse réclament, de notre part, un sérieux examen. Quelques larges moulures, disposées à la base, remplissent ici un double but : celui de clore hermétiquement (1) la cuve et de servir aussi de socle à la composition générale. En ce qui concerne plus spécialement cette dernière, Le Fèvre jugea convenable de l'établir sur trois zones : A la division inférieure, il plaça les figures des douze Apôtres; dans celle du milieu, il répartit trois groupes : ceux de saint Martin, de saint Georges et de saint Hubert; plus, une figurine de femme agenouillée, que sa position et son costume indiqueraient comme celle de la donatrice; et enfin, sur la région culminante, il posa le sujet qui devait convenir le mieux à l'ornement des fonts : le baptême de Jésus par saint Jean dans les eaux du Jourdain. — Appellerons-nous maintenant la pensée du lecteur sur l'intention, plus ou moins vraisemblable, de l'artiste dans le choix de tous ces sujets qui résument tant de traits de l'histoire du christianisme et dont plusieurs s'allient si bien, par leur nature, au décor de cette classe de monuments? Selon nous, le baptême du Christ pourrait signifier la régénération du monde; les Apôtres, représenter la propagation du catholicisme; les Pères de l'Église, son développement après la mort du maître et de ses collaborateurs; enfin, les figures de saint Martin, de saint Georges et de saint Hubert, des illustrations chrétiennes et locales que l'histoire et la légende ont traduites sous les couleurs les plus saisissantes; il n'est même jusqu'à cette figure de femme en prières dont la présence ne viendrait, peut-être, concourir à l'ensemble et exprimer, par sa ferveur, la piété du commun des fidèles Avec les idées qui avaient cours au moyen âge et qui se trouvaient plus ou moins fortement empreintes dans l'âme des artistes et dans celle de Le Fèvre, on ne saurait méconnaître que chaque composition n'ait eu, plus ou moins, son programme et sa signification; car, personne n'ignore quelle était, à cette époque, l'action et la puissance du symbolisme : on l'introduisait partout. Or, en s'appuyant sur cette notion, rien n'empêcherait d'admettre que, lorsqu'il combina cette œuvre, Willaume n'ait réellement eu l'intention de formuler un de ces programmes symboliques où respire, sous les formes de l'art, la pieuse pensée de l'artiste, pensée toute parfumée de mysticisme, mais dans laquelle éclate, avant tout, la manifestation des croyances catholiques!... Nous n'en dirons pas davantage.

En présence d'une telle œuvre, on comprend que l'esprit doive éprouver le désir d'en connaître l'auteur; mais, combien de monuments gardent, hélas! un froid silence qui provoque autant d'énigmes dont le secret excite en raison même de leur valeur. Par une circonstance heureuse, il n'en est point ainsi du font de Hal; car, l'artiste, qui appréciait cette pièce, a pris le soin de nous la faire connaître et l'a consacrée en y inscrivant trois choses qui nous paraissent fort importantes : son nom, la date ainsi que le lieu de son exécution. De tels documents nous semblent un fait trop capital pour qu'on puisse négliger de les recueillir; aussi, nous

(1) Une petite figure, gravée en haut de notre planche, fait connaître le système de fermeture, qui n'est autre qu'une sorte d'encastrement.

Digitized by Google

faisons-nous un devoir de les communiquer. — Une inscription, placée sur la moulure supérieure de la base du pédicule, indique que cette œuvre appartient au milieu du XVe siècle; on y lit :

Ces fonts fist Willaume Le Fevre fondeur a Tournay, l'an Mil CCCC. xlvj.

Malgré le laconisme de ces quelques mots, on ne saurait méconnaître tout ce que leur interprétation fournit de renseignements divers, et combien leur contenu devient, pour l'archéologue, une bonne fortune qui équivaut presque à l'importance d'une longue histoire écrite.

Maintenant que nous avons étudié ce font, il faut revenir, pour l'examiner plus spécialement au point de vue de l'art, sur l'une de ses deux parties principales, sur le couvercle. Cette pièce, que tout porte à regarder comme la plus capitale de l'ensemble, est encore, suivant nous, celle qui le caractérise le mieux; aussi, doit-on s'y arrêter; car, il est des observations à faire, et celles-ci nous fourniront de précieux renseignements sur les idées qui avaient cours, en Flandre, vers le milieu du XVe siècle. L'une des plus importantes qu'on puisse y signaler, consiste dans l'emploi des petits détails et dans la surcharge des ornements qui distinguent les travaux de cette époque, détails et ornements dont les sculpteurs et les peintres firent alors un très-grand usage dans leurs œuvres et qui étaient surtout dans les habitudes des artistes de l'école allemande et flamande; l'on ne doit donc point être surpris de retrouver, dans les peintures des Van Eyck et de Hemling, ces contemporains de Le Fèvre, des traits de ressemblance et une analogie de moyens qui accusent, à la fois, et l'unité de l'art et la communauté de vues dont étaient animés ces divers maîtres. Du reste, l'ornementation de ce couvercle vient corroborer, jusqu'à un certain point, ce que nous disions précédemment à propos de l'exubérance décorative. On sent que l'auteur a voulu faire une pièce capitale; mais, il faut le dire, l'abondance et la multiplicité des éléments n'ont produit qu'une composition de décorateur ami de la surcharge, et qui croit ne pouvoir constituer une œuvre remarquable et susceptible d'exciter l'intérêt que par l'abus même de tous ces ornements. D'autres couvercles, que nous ferons connaître, montreront, par leur sobriété, beaucoup plus de goût et de logique, et leur comparaison indiquera ce que peut l'intelligence lorsqu'elle est guidée par les lois rigoureuses de la saine raison. L'agencement et la superposition de tant de choses ont donc fait du couvercle de Hal une production agréable, mais la silhouette trahit, dans son profil, un certain air de lourdeur qui manque d'élégance. Ainsi, bien que son ensemble produise sur le spectateur une impression qui captive, l'examen y découvre maintes défectuosités qui détruisent un peu le charme de sa vue.

L'emploi de ce luxe par les artistes du XVe siècle et par ceux de la Flandre, amène l'action de nos recherches sur un chapitre qui découle de ce que nous venons de constater : il s'agit de la composition du monument; car, celle-ci nous paraît empreinte d'un cachet local, et son analyse devient comme une sorte de révélation dévoilant, à nos yeux, des rapprochements plus ou moins significatifs. Considéré à ce point de vue, l'ensemble de ces fonts offre, mais sur une grande échelle, certaine ressemblance avec quelques pièces d'orfévrerie flamande de cette époque, et leur similitude accuse, selon nous, une corrélation telle, qu'on le croirait presque copié sur la base, la poignée, la coupe et même le couvercle de tel calice, vase ou reliquaire du XVe siècle; œuvres délicates de patients et laborieux artistes qui ne

Digitized by Google

reculaient devant aucun des détails d'une minutieuse ornementation, et que le peintre s'efforçait de reproduire avec exactitude parmi les nombreux objets qu'il faisait si complaisamment entrer dans ses travaux. Sous ce rapport, la composition de cet édicule pourrait être regardée comme celle d'une pièce d'orfévrerie monumentale, puisque son ensemble ainsi que les éléments se retrouvent, à très-peu près, dans les œuvres de cette industrie au XVe siècle; or, leur présence simultanée dans des travaux de destination diverse, jette ici une lumière qui fournit non-seulement d'intéressantes notions sur cette époque de l'histoire de l'art, mais aussi des documents précieux sur l'action même de son unité dans presque toutes les branches. En examinant donc la composition de Le Fèvre, on croirait voir, mais dans de grandes proportions, l'une de ces gracieuses œuvres telles que savaient les produire les orfévres des beaux siècles du moyen âge dont, il faut l'avouer, leurs successeurs du XVe n'étaient déjà plus que de faibles descendants!...

Comme la fonte joue, dans cette pièce, un assez grand rôle, nous croyons devoir ajouter quelques mots sur ce sujet. De toutes les considérations qui précèdent, il ressort, selon nous, un fait capital et qui peint bien l'influence sous laquelle se trouvaient alors les artistes par suite des transformations de l'art : j'entends parler ici de la constitution des ornements introduits par Le Fèvre; car, cet édicule est probablement l'un des plus minutieux travaux qui nous restent comme modelage de figures et de détails en fonte monumentale du XVe siècle, et son exécution ou sa coulée, qui résulte d'un modèle, préalablement établi en terre ou en une autre substance, accuse le talent d'un maître habitué à rendre avec bonheur deux choses assez distinctes, mais qui étaient, souvent alors, pratiquées par le même homme : les sujets de la plastique et les motifs d'architecture. De telles constatations nous paraissent de nature à porter haut l'opinion qu'on doit avoir de Le Fèvre, dont l'incontestable habileté se manifeste ici dans son double rôle de praticien et de fondeur, à moins que son action, ce qui paraît peu vraisemblable, se soit seulement bornée à la fonte des compositions que produisaient d'autres artistes. Mais, l'on ne saurait, en ce cas, admettre la présence d'un seul nom dans les inscriptions qui consacrent ses œuvres; aussi, ce fait semble-t-il rejeter notre hypothèse, et nous autoriser à voir en lui et l'auteur du modèle et le fondeur de toutes les pièces qu'il nous a laissées en ce genre. — Nous ne nous étendrons pas davantage sur le talent de ce maître; l'analyse d'autres monuments qui, dans l'ordre méthodique, doivent précéder celui-ci, nous fournira les moyens d'entrer dans de plus grands détails sur le caractère de ses œuvres, de même que sur l'influence qu'il exerça dans la pratique de la fonte.

Avant de clore ce qui a trait à la partie artistique de cet édicule, nous devons appeler l'attention du lecteur sur le sort qui est malheureusement réservé à certains ouvrages d'art, et dont le principe, fondé sur la bonne intention d'un entretien mal entendu, les altère tellement, par la répétition, que les conséquences de ces trop affectueux soins les rendront bientôt méconnaissables. Je parle ici de cet excès de propreté qui, dans la plupart des églises de la Belgique, fait qu'avec la volonté d'entretenir les choses, on les détruit chaque jour davantage. Et, pour appliquer à quelque objet l'acte que nous déplorons, je dirai que, par suite du frottement qu'ont subi depuis tant d'années presque toutes les parties du font de Hal, il est maintenant fort difficile d'apprécier son état primitif. Sous l'action de ce nettoyage, les figures ont perdu leur caractère, et les ornements leur vivacité : ainsi,

Digitized by Google

les finesses ont disparu dans les compositions plastiques, de même qu'on chercherait en vain la précision exacte dans les moulures et les motifs architectoraux. Voilà où conduit un zèle poussé trop loin, c'est-à-dire à la dénaturation et à l'anéantissement des œuvres de l'art! Puisse notre faible voix avoir quelque retentissement ou quelque influence près des membres du corps ecclésiastique, et puisse surtout notre humble remarque arrêter, s'il se peut, les suites d'une action qui priverait, à l'avenir, la science de toute étude investigatrice. — Le reproche que nous venons d'exprimer au sujet de la dénaturation des œuvres par suite d'un entretien mal entendu, il nous faut également l'appliquer à propos de l'abandon dans lequel périssent, ailleurs, certains monuments. L'on a peine à comprendre que le clergé, bien innocemment sans doute, n'apprécie pas l'importance des objets dont on lui a confié la garde; et, pour ma part, j'ai dû, bien souvent, plaider la cause de magnifiques pièces qui s'anéantissaient, minées par l'humidité, envahies par la poussière ou rongées par l'oxydation, dans des cryptes ou des réserves, et qu'on avait jetées là comme des objets indignes de figurer dans la maison du Seigneur, eux qui en furent naguère les plus beaux ornements!... Il est donc dans la destinée de certains ustensiles du culte de ne pouvoir échapper à la destruction, et, soit un zèle poussé trop loin, soit un abandon déplorable, tout semble concourir à leur perte. Cependant, à côté de ce triste tableau, dont les suites sont si fatales, nous devons, pour être juste, opposer maintenant l'action bienfaisante et salutaire des idées nouvelles. Un assez grand nombre de membres parmi ceux du clergé se sont, tout récemment, faits les protecteurs des œuvres anciennes ou modernes, qui décorent les temples, et, depuis quelques années, l'on a pris des mesures sages qui rassurent pour l'avenir. Mais, il reste beaucoup à faire; car, les bonnes intentions n'ont pas encore trouvé de l'écho partout, et, pendant ce temps, combien de monuments périssent ou disparaissent! C'est ainsi, qu'en 1844 ou 1845, nous avons vu la potence des fonts de Louvain entièrement couverte de rouille, par suite de l'abandon où on l'avait laissée; une autre fois, dans une petite ville, nous fûmes assez heureux pour pouvoir arrêter l'effet d'une décision, prise par la fabrique, qui avait condamné à la fonte une magnifique couronne de lumière, en fer peint et doré, etc., etc.; mais, nous n'avons pas l'intention d'établir ici une liste de toutes les faibles œuvres qu'il nous a été fortuitement donné de protéger; aujourd'hui, ces monuments sont, je pense, à l'abri du malheur, et leurs gardiens, mieux renseignés, et sur leur destination et sur leur mérite, veillent, avec intérêt et bienveillance, à leur entretien et à leur conservation. — Puisque nous en sommes au triste chapitre des injures que subissent les travaux d'art consacrés à l'ornement des églises ou aux cérémonies du culte, ce serait peut-être le lieu de signaler une troisième espèce, non pas de dégradation, mais bien de perte à laquelle sont exposés certains lieux depuis l'espèce de razzia qu'ont entreprise les marchands d'antiquités et les collecteurs; éventualité bien plus déplorable que les deux précédentes, puisque les œuvres disparaissent, le plus souvent, sans qu'on puisse connaître l'endroit où elles sont passées! Sans aucun doute, la recherche, le classement et la conservation des monuments de l'art sont des choses dignes d'éloges; car, grâce au zèle et à la persévérance d'infatigables collecteurs, bien des ouvrages ont été préservés d'une destruction complète; aussi, avons-nous, des premiers, senti l'utilité, la nécessité même des collections. Mais, comme à côté des meilleures choses, il y a toujours les abus et l'action contraire, un des premiers aussi nous nous sommes élevés contre les actes de ces spoliateurs, qui enlèvent de certains lieux des pièces dont l'in-

Digitized by Google

térêt augmente en raison même de l'endroit où elles se trouvent et de la destination qu'elles y remplissent. On comprend que ce que nous disons s'applique surtout aux objets du culte. Mais, ce qu'il y a de plus malheureux dans ces faits, c'est que l'Église se dépouille de pièces qu'elle remplace presque toujours assez mal, et qu'il en résulte, pour la science, des pertes souvent irréparables; ajoutez que leur transfert, dans les galeries ou les musées, enlève au meuble ou à l'objet ecclésiastique une grande partie du prestige qu'il empruntait à la maison du Seigneur où il était connu, et que cette mutation, que la plupart ignorent, prive sans conteste le savant et l'artiste de moyens d'étude dont ils eussent joui si les monuments fussent restés dans leur lieu primitif. Ce n'est pas sans éprouver un sentiment pénible qu'on pense aux ravages qu'ont exercés les marchands et les collecteurs sur le mobilier d'églises gérées par de pauvres prêtres fort peu instruits sur la valeur des richesses qu'ils possédaient! Il serait complétement impossible de préciser le nombre des chefs-d'œuvre en sculpture, fonte, ciselure, orfévrerie, etc., auxquels on doit joindre les peintures, les vitraux et les tissus, qui, détournés avec adresse, se sont vus transportés dans des châteaux inaccessibles ou dans des collections privées ou publiques. Le cœur de l'artiste, de l'historien et de l'antiquaire saigne à la seule pensée du préjudice grave que causent parfois ces détournements! Ici, peut-être, l'on devrait décrire la position assez embarrassante de ce digne prêtre dont l'église, manquant de ressources et s'écroulant en maint endroit, réclame, sans délai, de nombreuses et d'urgentes réparations. Le voyez-vous, hésitant à se séparer d'un reliquaire ou d'une châsse, offrandes précieuses de quelques fervents donataires; dans son cœur, il y a, certes, combat et lutte; mais, le besoin commande : les convenances du culte jointes à la nécessité de conserver à ses ouailles le lieu de la prière sont parfois d'impérieuses considérations qui font taire le désir de garder des présents dont il ne connaît ni l'importance ni le prix. Alors, l'indispensable argent tente la piété du pasteur; sa possession transforme en actes ses projets d'embellissement ou de restauration, et, trop fréquemment, hélas, la nécessité de ce vil métal triomphe de ses hésitations et de ses scrupules. Quel long chapitre et quelles non moins longues considérations n'écrirait-on pas si l'on devait passer en revue l'innombrable quantité d'objets en tout genre qui, depuis trente ou quarante ans, sont ainsi passés de la propriété religieuse en la main des laïques; aussi, à quelles erreurs ces mutations ne conduiront-elles pas dans l'avenir; car, la plupart ne portent point d'inscription, et chaque pays voudra, un jour, s'en attribuer l'honneur. Or, combien, malgré la pénétration, la sagacité ou les connaissances des antiquaires, seront alors méconnus et faussement attribués!... Nous ne faisons qu'indiquer un point dont on entrevoit, dès à présent, l'obscurité profonde. — Mais le temps des spoliations est à la veille de cesser, et des jours, moins néfastes pour les restes de la splendeur ecclésiastique, vont bientôt apparaître. Deux grands faits, issus l'un de l'autre, auront en le pouvoir d'arrêter, en certains lieux, un état de choses qui ne tendait à rien moins qu'à jeter une perturbation fâcheuse. L'un de ces faits consiste dans la manifestation des études archéologiques, qui fit comprendre la valeur des œuvres, et l'autre prend sa source dans cette mesure qu'adopta l'autorité française et quelques gouvernements à son exemple, de faire le recensement de tous les ouvrages d'art. Grâce à cette étude et à cette sage prévoyance, l'une qui éclaire et l'autre qui enregistre, rien d'important ne sera plus aliéné ou détruit, et l'action salutaire d'une humble science, que quelques-uns nient peut-être, aura plus fait, sur ce point, que la meilleure protection renforcée de peines qu'on sait toujours éviter.

Digitized by Google

Mais, pour mettre un terme à ce vaste système de spoliation, est-il temps encore; car, depuis bien longtemps déjà, la France, l'Italie, l'Allemagne et les autres régions de la chrétienté ont vu leurs édifices dépouillés par les collecteurs et les marchands, qui leur ont enlevé bon nombre de leurs plus belles œuvres, et telles églises de ces divers pays sont maintenant fort pauvres; aussi, lorsque l'annaliste voudra, pour reconstituer leur histoire, se faire une idée de leur splendeur première, ce n'est malheureusement point à l'état présent du temple qu'il en devra appeler, mais bien à la richesse elle-même des musées nationaux ou des collections particulières Étrange destinée que celle de toutes ces œuvres, grandes ou petites, que leur emploi avait sanctifiées, et que l'ignorance des uns, jointe à la cupidité ou aux désirs des autres, ont transplantées, un jour, dans d'autres lieux et pour un autre usage que ceux pour lesquels on les avait créées!...

Après avoir offert une description détaillée de ce produit de la fonte, considéré sous les différents rapports de la composition, du caractère et de la pratique, nous devons passer à l'examen du mécanisme qui fut appliqué au déplacement de son haut et lourd couvercle, et celui-ci nous conduira, par une conséquence toute naturelle, à parler de ce qui s'y rapporte, c'est-à-dire; de sa disposition, de son décor et de son art.

Un énorme crochet, établi à l'extrémité de l'un des bras du levier et dont la force avait été sans doute calculée au poids du couvercle, passe dans une espèce de gond, encastré au centre du groupe culminant, afin de rattacher les deux parties de ce magnifique ensemble : c'était, comme on le voit, l'agent particulier de leur jonction et celui encore qui permettait à la potence de remplir son utile office.

La constitution fondamentale de cette armature, où se combinent quelques pièces articulées et mobiles, repose, comme celle de Cologne et comme presque toutes les autres que nous ferons connaître, sur l'agencement de trois fortes barres en fer disposées en triangle, mais auquel chaque artiste apportait, suivant la somme plus ou moins grande de son talent et de son génie, une ou plusieurs modifications; et ceci nous porte à conclure que, bien que le principe fût à peu près général dans les monuments de cette espèce, l'application du mécanisme variait probablement selon les idées des constructeurs. — Voyons en quoi consistait ce mécanisme; puis, nous dirons quelques mots de son décor et du caractère de l'art. Quoique cette composition soit assez importante pour l'époque, on ne doit pas s'attendre à ce que nous entrions dans une analyse minutieuse des différentes pièces qui constituent son ensemble; la vue de notre planche, que le talent du graveur a rendue si intelligible, suffira, ce nous semble, pour expliquer techniquement des combinaisons qui s'écartent un peu de notre étude, et qui rentrent plus généralement dans le domaine de la mécanique appliquée. Mais, ce que nous devons faire et ce que nous ne saurions omettre, c'est de signaler les différences qui existent entre les divers systèmes établis, et de chercher, autant que possible, à nous readre compte des motifs qui en ont pu provoquer l'établissement. — Comme procédé ou moyen mécanique, le mode adopté à Hal est incontestablement plus compliqué que celui de Louvain; il indique l'action d'un ferronnier plus habile et plus instruit des règles de cette science et de ses combinaisons; aussi le résultat en est-il supérieur et plus savant. Le premier système nous avait fait voir l'application du pivot, et, par conséquent, l'emploi d'une action unique ou le plus simple des moyens qu'on puisse choisir pour déplacer le couvercle; dans le second mode, il faut voir l'accomplissement d'un pas fait en avant, c'est-à-dire constater un

Digitized by Google

progrès, puisqu'on y découvre la combinaison de deux actions diverses. L'auteur ne se contente plus du seul mouvement de pivotage; il veut produire d'autres effets; mais, ces exigences tenaient, peut-être, à des causes qui n'existaient pas au font de Louvain : par exemple, au genre de fermeture de la cuve? En effet, tout porte à le croire; on voulut la clore d'une manière hermétique, et l'on y appliqua l'encastrement. Or, cette disposition, qui exigeait à la fois et le soulèvement et le déplacement du couvercle, dut susciter la recherche d'expédients nouveaux; car, le seul pivotage n'aurait pu suffire, et l'on fut ainsi forcé de demander un autre moyen à la science. Ce moyen, on le découvrit dans la combinaison plus ou moins bien calculée du pivot et du levier. Que cette combinaison ait été trouvée instantanément, ou qu'elle soit le produit de longues recherches, il n'importe; mais, ce qu'il faut, avant tout, constater, c'est la différence, c'est la supériorité scientifique de ce système sur le précédent, supériorité incontestable et que la comparaison rendra beaucoup plus sensible. — Le principe sur lequel repose cette combinaison consiste, avons-nous dit, dans l'emploi du pivot et du levier. Dans le précédent système, l'action était simple; ici, elle augmente et devient multiple; car, pour remplir les conditions voulues, il faut exécuter, presque simultanément, deux actions diverses : exercer, d'abord, une pression de haut en bas sur une tige mobile qui, basculant l'un des bras du levier, élevait le couvercle, et imprimer, ensuite, un mouvement d'arrière en avant afin de découvrir la cuve. Bien qu'assez simple en elle-même, cette combinaison exigeait, de la part de son auteur, une certaine somme de notions mécaniques; aussi, ce résultat nous autorise-t-il à croire que ce praticien était, pour son temps, un homme supérieur. Or, cette constatation ramène ici la redite d'une remarque que nous avons déjà faite : l'inscription, citée plus haut, dit bien, par la présence du mot *fondeur*, que le travail de la fonte est l'œuvre de Le Fèvre, mais elle se tait sur l'exécution de la potence et sur la combinaison de son mécanisme; et, dans ce cas, peut-on les attribuer au même artiste? Nous n'oserions l'inférer; car, l'espèce de vraisemblance, qui semble permettre de regarder Josse Metsys comme l'auteur de celle de Louvain, nous ferait plutôt supposer le contraire. En faut-il conclure qu'il y avait alors à Tournai, comme il y eut plus tard à Louvain, des ferronniers qui s'occupaient spécialement, mais de concert avec le fondeur, du programme et de la fabrication de ces potences? On ne l'oserait. Mais, ce qu'en tous cas, l'on peut catégoriquement affirmer, c'est que le mérite du travail nous donne une haute idée des forgerons flamands à cette époque; puisque, comme composition, comme système de mécanisme et comme décoration, cette armature est certainement un morceau hors ligne et qui nous fait regretter la perte de celles qui ont été détruites. Des considérations toutes naturelles découlent donc de cette analyse, et celles-ci ne tendent à rien moins qu'à appeler très-sérieusement notre attention sur les travaux de la ferronnerie dont l'œuvre de Hal peut faire comprendre ce qu'ils devaient être alors; du reste, ce fait n'a rien qui doive surprendre, et déjà nous avons eu l'occasion de signaler le talent des ferronniers du XVe siècle dans la pratique de leur art, c'est-à-dire leur habileté à savoir tirer d'une matière assez rebelle les éléments d'une plus ou moins brillante ornementation. Personne n'ignore que depuis la fin du XIIe siècle ou le commencement du XIIIe, l'industrie du fer se développa comme tous les autres arts, et que, depuis cette époque, le praticien sut produire des œuvres fort remarquables; mais, ces progrès, fruit de l'expérience, du goût et de l'amélioration des procédés, résultèrent, surtout, des efforts que tentèrent les forgerons en général, parmi lesquels ceux de l'école tournaisienne ne furent certes ni les moins habiles ni les moins célèbres; et si l'art perdit, au XVe siècle, cette vigueur

Digitized by Google

de caractère qu'il avait antérieurement, il gagna, sous le rapport de la délicatesse, ce qui manquait à ses puissants prédécesseurs. A ce point de vue donc, la potence de Hal prouve, par sa valeur, qu'à l'époque où on l'exécuta, la Flandre possédait encore quelques successeurs de ces savants ferronniers dont les splendides ouvrages rehaussaient tant la pompe et le luxe de la décoration ecclésiastique. Du reste, l'étude que nous avons entreprise, et qui consiste à examiner toutes les familles ou espèces d'édicules appartenant à cette branche d'industrie, montrera qu'il y eut alors, non-seulement sur ce point de l'Europe, mais dans presque toutes les régions de la chrétienté, des ouvriers adroits et des compositeurs fort habiles.

Pour ne point étendre un sujet dont l'analyse est déjà un peu longue, nous passerons légèrement sur la composition artistique de cette potence; composition dont on peut d'ailleurs se rendre compte par la vue de notre gravure. Suivant le cours des idées généralement admises, on y retrouve la présence d'éléments d'architecture, combinés à quelques détails pris au règne végétal (1), et cette combinaison a produit un ensemble sur le mérite duquel nous nous sommes exprimés. Toutefois, il est, au sujet de sa décoration, une remarque que nous ne saurions passer sous silence : c'est qu'en nous basant sur des analogues, tout ou parties de cette armature pourraient très bien avoir été peintes et dorées : ainsi, rien n'empêcherait d'admettre qu'on ait appliqué aux feuilles la couleur verte, le blanc aux fleurs de lys, et, aux tiges ou autres barres, le bleu et le rouge avec des rehauts en or; c'est, du moins, ce qu'on peut inférer d'autres pièces que nous publierons.

Quoique cette description puisse, à la rigueur, être considérée comme complète, il nous reste encore à signaler un objet; peu important par lui-même, il joue cependant un rôle assez considérable pour n'être point omis : nous voulons parler de la destination d'une petite tige en fer. A une certaine hauteur du mur où se trouve le pédicule destiné à supporter le couvercle pendant les cérémonies baptismales, on a, par prévoyance, disposé un appareil en saillie dont l'établissement semble avoir eu deux intentions déterminées : celle de faire poser exactement ce couvercle sur son support et de l'empêcher d'aller battre, par l'incurie des desservants, contre la paroi, ce qui eût causé deux fâcheuses avaries : des dégradations à cette belle pièce et le bris de la partie apparente du mur.

FONT BAPTISMAL, DANS L'ÉGLISE DE SAINTE-COLOMBE, A COLOGNE. — L'examen de ce troisième monument nous transporte tout à coup sur un autre terrain et à une autre époque de l'histoire de l'art : nous voici, par le fait, sur le sol de l'Allemagne et en présence d'une œuvre conservée dans l'une des églises de Cologne. — Quoique la distance entre Hal et Louvain et la métropole des villes rhénanes puisse paraître considérable, cet espace diminue beaucoup lorsqu'on se rappelle que la Belgique et l'Allemagne se touchent et que ces deux pays ont été, à une certaine date, dans des rapports assez fréquents. Or, l'existence de cette grande quantité de travaux en fonte et en ferronnerie, qui y ont été conservés, suscite à la pensée une série de conjectures, d'hypothèses et de rapprochements, que nous ne faisons qu'indiquer ici, nous proposant de les développer, non avec la certitude de les résoudre, dans un autre endroit de cet ouvrage; mais, il nous suffit de constater ce fait dans une circonstance qui s'offre incidemment à nous. L'usage des potences mobiles, destinées à mouvoir le convercle des

(1) L'introduction de ces végétaux, placés sur la barre horizontale, a probablement donné naissance à l'espèce de crête qu'on remarque à Louvain, où se voit le même parti pris de décoration.

Digitized by Google

fonts en métal, dut, selon toute vraisemblance, avoir été adopté aussi par les Allemands dont les œuvres d'art présentent une certaine analogie avec ceux de la Belgique; on comprend, toutefois, que je ne pose pas la question de priorité. Dire si ces potences ont été d'abord établies en Allemagne ou en Flandre, ce point semble ne pouvoir guère être déterminé en ce moment; mais, ce qu'il est permis d'affirmer, c'est leur simultanéité d'emploi dans les deux pays. En l'état présent des connaissances archéologiques, l'on n'a encore signalé en Allemagne, bien qu'il puisse s'en trouver, aucun exemple dont la date remonte à l'époque de celles de Hal et de Louvain, et les seules armatures qu'on connaisse et qu'on voit particulièrement dans la région du Rhin et surtout à Cologne, où elles sont concentrées, porteraient à croire qu'elles ont été faites aux XVIe et XVIIe siècles, c'est-à-dire à une date évidemment bien postérieure à celles de la Belgique. Du reste, l'espèce d'ignorance dans laquelle nous nous trouvons à l'égard du mobilier des églises de ce pays, et, disons-le franchement, à l'égard de celui des temples de la chrétienté, nous défend de nous prononcer sur cette question; aussi, croyons-nous qu'en l'expectative de découvertes, il vaut mieux attendre et surseoir à toute hypothèse que la moindre bonne fortune viendrait renverser ou détruire. Nous bornant donc, pour l'étude provisoire des potences de l'Allemagne, à l'exemple qui nous paraît offrir le plus de caractère, nous nous contenterons d'examiner celle de Sainte-Colombe, dont le système particulier de mouvement donnera une idée des connaissances mécaniques en ce pays vers la fin du XVIe siècle.

Nous avons vu que le développement des couvercles de Hal et de Louvain avait forcé les constructeurs à composer de hautes machines destinées à les déplacer; c'était une conséquence du point de départ. Mais, tous les couvercles métalliques n'eurent point cette élévation, et, pour ceux qui étaient moins hauts et moins lourds, l'appareil ne dut pas être aussi considérable; c'est, ce qui arriva au font de Sainte-Colombe; car, cette condition nouvelle provoqua sans doute quelques modifications qui nécessitèrent des changements et dans le mécanisme et dans le mode de sa manœuvre. En effet, par suite de cette disposition, le déplacement du couvercle, qui restait comme à Louvain suspendu dans le vide, reposait encore sur l'effet du pivotage, mais le principe de son soulèvement prenait son origine dans une combinaison un peu plus compliquée; combinaison qu'on aurait pu rendre beaucoup plus simple, à notre avis, et qui tenait probablement aux connaissances peu avancées en mécanique à cette époque. La complication de ce mécanisme exige que nous entrions dans quelques détails. Une assez forte tige en fer reçoit, dans une mortaise établie à sa partie supérieure, une espèce de levier coudé dont l'un des bras porte le pivot de la potence, tandis que l'autre est retenu, suivant M. Hoffmann, par la pression d'une vis à écrou. Lorsqu'on veut, dit cet architecte, découvrir la cuve, on fait jouer, avec une clef (1), le pas de la vis destinée à mouvoir l'un des bras du levier; par cette action, celui-ci s'incline en imprimant un mouvement de bascule qui soulève l'autre bras, et la main du clerc saisissant aussitôt la partie supérieure de l'armature, qui est à sa portée, déplace avec facilité le couvercle. Tel est, nous a-t-on dit, ce mécanisme. Mais, il faut le reconnaître, la plus simple réflexion démontre tout ce qu'une de ses parties accuse de défectueux, et combien le ferronnier, qui la composa, était peu instruit en matière de combinaisons mécaniques; car, celles-ci n'ont d'autre but que de simplifier les choses ou d'éviter les pertes de temps; aussi, cette com-

(1) Voyez-en la figure au bas de notre planche.

Digitized by Google

plication d'une clef, qu'il faut prendre sans cesse pour lever ou descendre la potence, aurait dû éveiller son attention et susciter un moyen qui permît de s'en passer, moyen qui eût apporté plus de promptitude et d'ensemble dans les préparatifs de la cérémonie baptismale. Du reste, rien n'était, selon nous, plus facile que de simplifier cette manœuvre. Il ne s'agissait que de fixer le levier, par un axe mobile, à l'endroit même où son développement forme comme une espèce de coude; puis, ce point établi, la seule pression du pied sur celui des deux bras que retient la vis à écrou, suffisait pour faire monter la potence et le couvercle que le bedeau pouvait déplacer avec la main. Malgré la simplicité de cette modification, qui devait venir à l'esprit de tout constructeur, on a préféré les mauvais moyens et les complications inutiles; c'est là, fort vraisemblablement, une affaire d'idée, de goût et de science de l'époque, sur laquelle nous n'avons rien de plus à dire, mais qu'il était de notre devoir de signaler.

Indépendamment des observations que provoque l'examen de cette potence, en ce qui a trait à son mécanisme, il est encore d'autres remarques à tirer, au point de vue de l'art et à celui de la technique, de l'étude elle-même de sa constitution et de son exécution : on comprend que je veux plus particulièrement parler de la nature de l'œuvre ou de la ferronnerie; car, son principe s'écarte, sous le rapport du travail, de celui des armatures de Hal et de Louvain, et cette différence mérite de fixer notre attention. Ici, le fer n'est plus forgé, aminci ou modelé comme nous l'avons vu dans celles qu'on vient de décrire, et il se présente à nous dans un état nouveau. Pour se rendre compte de ce changement, il ne faut pas perdre de vue qu'entre l'époque où celles-ci furent faites et la date de la potence de Saint-Colombe, un certain laps de temps s'était écoulé, période durant laquelle l'art avait considérablement déchu; aussi, notre dernière armature offre-t-elle, par sa comparaison, une énorme dissemblance. Ce résultat provenait-il de l'inhabileté de l'artiste, ou bien doit-on en attribuer la cause au changement des idées et du goût en matière d'art et d'exécution? Certes, on pourrait l'admettre. Quoi qu'il en soit, nous devons constater que cette œuvre n'a plus autant de mérite que les deux autres, et nous avouons que, sur presque tous les points, elle ne saurait leur être comparée; car, à Hal et à Louvain, le talent sut constituer des ensembles en fer forgé et formant, pour ainsi dire, une seule et même pièce, tandis qu'ici, tout, à part le cadre, est composé de parties de rapport, ce qui dénote une impuissance. Qu'y voyons-nous? Une sorte de triangle, formé de fortes barres, sert d'encadrement à une composition en un bien pauvre style, qui rappelle, il est vrai, celui du moyen âge, mais dont le caractère ainsi que les formes trahissent, de toutes parts, une époque de complète décadence; quant aux procédés de fabrication, c'est la plus piètre chose qu'on puisse imaginer : de minces lamelles métalliques sont reliées entre elles à l'aide de goupilles, et décrivent, par leurs dispositions, un malheureux tracé qui sent la fin du XVIe siècle. Cette modification dans le travail du fer accuse évidemment une dégénérescence de moyens, et l'analyse y constate que ce mode, qui s'écarte de celui du XVe siècle, n'offre plus autant d'habileté dans la main-d'œuvre; cependant, il ne faut pas se dissimuler que l'exécution de cette potence a dû présenter, sous le rapport du rendu, certaines difficultés dont on doit tenir quelque compte à l'artiste. Ainsi, malgré son incontestable infériorité, ce monument ne laisse pas que d'intéresser encore, puisqu'il nous montre que, même à une époque de décadence, le ferronnier de ces vieux temps parvenait à constituer une œuvre qui, bien que dépourvue du mérite des créations du moyen âge, en offrait, à la rigueur, comme une sorte de reflet.

Digitized by Google

Déterminons maintenant le caractère d'art que présente cette armature, et cherchons à nous rendre compte de son état ou de sa situation à l'époque où elle fut produite. — Pendant une partie du XVIe siècle, les traditions religieuses sont encore pratiquées sur quelques points de l'Europe; et, soit tradition, soit piété, bon nombre d'artistes continuent à les appliquer, plus ou moins, aux œuvres qu'ils exécutent. Mais, dans d'autres régions, la physionomie des monuments a bien changé; leur nature s'est appauvrie; une constitution, notablement déchue, remplace cette vigueur naguère pleine de séve et de force, et ce changement indique un affaissement dans la ferveur religieuse; en un mot, l'on sent que le protestantisme y a tout à coup imprimé son influence; car, dans sa comparaison avec les supports de Hal et de Louvain, celui de Cologne étale une pauvreté, une nudité qui font réellement peine à voir. Sans aucun doute, la composition participe encore de l'essence et des formes de l'art du moyen âge; et l'on retrouve, dans son ensemble, des combinaisons architecturales, je dirai même une certaine analogie de motifs avec le tracé de l'armature de Louvain; mais, tout cela est mesquin, grêle et vague comme une croyance dont l'ardeur s'est refroidie et qui en arrive à introduire la religiosité à la place d'une conviction fervente et robuste. Pour apprécier ce changement, on doit tenir compte de plusieurs choses : connaître la région où se trouve cette potence, et se souvenir des actes qui eurent lieu au temps où elle fut faite. A cette époque, la réforme gronda de toutes parts, et, dans ce pays, beaucoup plus qu'ailleurs, le catholicisme, sapé par les livres et la prédication, éprouvait de terribles assauts. Or, l'art, par une conséquence toute naturelle, subit l'action de ce coup fatal, et, le rationalisme aidant, celui-ci abandonna peu à peu la formule religieuse pour se lancer, à la suite des idées nouvelles, dans le naturalisme italien. Telles furent, ce nous semble, les principales causes qui présidèrent à la formation de cette œuvre.

Quoique cette potence appartienne, par sa date, à la fin du XVIe siècle, et, peut-être même, au commencement du XVIIe, nous avons cependant cru devoir la classer parmi celles du moyen âge; et cela, parce que son style et ses dispositions sont encore empreintes, bien qu'à un degré fort affaibli, des idées et des formes de ce temps. Cette persistance, cet attachement au passé démontre, d'une manière évidente, quelle est la force de certaines traditions en fait d'art, de même qu'elle indique aussi, chez quelques ouvriers, la pression ou l'influence d'une routine à laquelle ils ne savent, tout d'abord, se soustraire. Au reste, la ferronnerie ne fut pas alors la seule branche où se produisirent de semblables faits; et, pour ne signaler ici qu'un seul exemple, mais bien plus capital, à l'appui de notre opinion, je citerai, sur le terrain de l'architecture, l'emploi de l'arc en accolade ou surbaissé qu'on remarque dans la décoration des maisons en briques dont la construction descend, au nord de l'Europe, jusque vers le milieu du XVIIIe siècle. Ces anomalies, qui se sont d'ailleurs reproduites durant le cours de l'histoire du monde, s'expliquent souvent par des causes assez simples, parmi lesquelles il en est une qui nous semble plus particulièrement s'appliquer au font de Sainte-Colombe : je veux parler des complications ou des conséquences du moment. En effet, tout porte à croire que cette armature appartient au XVIe siècle qui fut une époque de transition dans l'art, c'est-à-dire à une date où les artistes allemands, comme ceux des autres pays, créèrent, ainsi qu'il arrive lorsqu'un style n'est pas encore fixé, des compositions d'un caractère hybride et dont l'ensemble présente le bizarre mélange d'éléments pris

Digitized by Google

et dans l'art qui s'éteint et dans celui qui commence; assemblage hétérogène sans doute, mais dans lequel la critique trouve parfois plus d'un fait à produire!

Nous venons de rechercher quels furent la constitution, les formes et l'art des moyens ou des artifices qu'on établit pour mouvoir le couvercle des fonts en métal, et nous en avons offert une analyse en y joignant la description de quelques exemples; puis, continuant nos investigations, nous avons inféré que ceux-ci n'étaient probablement pas les seuls qui dussent avoir été faits au moyen âge, et cette hypothèse nous a porté à admettre que, bien qu'on n'en ait constaté jusqu'ici la présence que dans deux pays voisins (la Belgique et l'Allemagne), ce mode de déplacement a fort bien pu avoir été en usage dans d'autres lieux. Toutefois, en s'en rapportant, sur ce point, au seul fait de la conservation, et en ne tenant aucun compte de la conjecture, on serait conduit à supposer que ces deux régions furent peut-être les seules où il en ait été établi. En l'état présent des travaux, cette opinion présenterait, à la rigueur, un certain fond de vraisemblance; mais, il ne faut pas se dissimuler que l'enseignement des textes ou le hasard des découvertes ne puissent la transformer, un jour, en une complète erreur. Cependant, on objectera que le nombre, assez considérable, des monuments en fonte et en ferronnerie, qui ont été conservés sur ces deux points, sembleraient indiquer que l'emploi des fonts à potence mobile y fut beaucoup plus répandu qu'ailleurs. Nous répondrons à cette allégation que ce sentiment, qui offre une apparence de vérité, ne nous paraît pas hors de doute; car, si les autres pays en sont maintenant dépourvus, cette absence tient, peut-être, à des causes qu'on pourrait, ce nous semble, déterminer : soit l'inconstance du goût, qui transforme postérieurement la matière métallique en d'autres ustensiles, soit encore le triste effet des révolutions, qui anéantissent, au profit des cupides, toute une suite d'œuvres dont la perte réduit la science aux conjectures, et autorise même la critique à nier l'existence de certains objets. Telle est, selon nous, l'opinion qu'on pourrait émettre à l'endroit des lieux qui ne possèdent pas de travaux en fonte et en ferronnerie. Quoi qu'il en soit, nous appuyons sur ce fait, et nous appelons les recherches de nos lecteurs sur la solution du problème que nous posons ainsi : les Allemands et les Belges ont-ils, à toutes les époques ou seulement au XVe siècle, excellé sur les autres nations dans le travail du fer et dans la fonte du cuivre ou du bronze; et, seuls aussi, ont-ils fait usage des fonts à potence mobile? conjectures plus ou moins vraisemblables qui ressortent, pour le moment, de la conservation de leurs fonts et du mérite de leurs différentes pièces métalliques. En considérant les quelques travaux en métal qui, en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre, ont pu échapper aux ravages du temps ou aux diverses causes de ruine, on serait porté à croire que ces deux industries ont été pratiquées, un peu plus ou un peu moins, dans presque tous les pays; cependant, la vérité veut que nous constations le nombre des œuvres allemandes et belges. Or, il est plus que vraisemblable que cette conservation tient à des motifs particuliers : par exemple, au respect des populations et du clergé pour les anciens ustensiles du culte, ou à leur sentiment prononcé contre toute destruction; et si les édifices sacrés de la France et de l'Angleterre sont aujourd'hui privés des pièces en fonte et en ferronnerie qui firent naguère partie de leur ameublement, il faut en imputer la perte aux troubles religieux, mais, plus spécialement chez nous, à la révolution qui ferma les temples, s'empara de ce qui avait une valeur vénale, et anéantit, à toujours, une série de monuments qui manqueront désormais, de même que leur existence ainsi que leur art seront, pour l'archéologie, le sujet de tout autant d'énigmes.

Digitized by Google

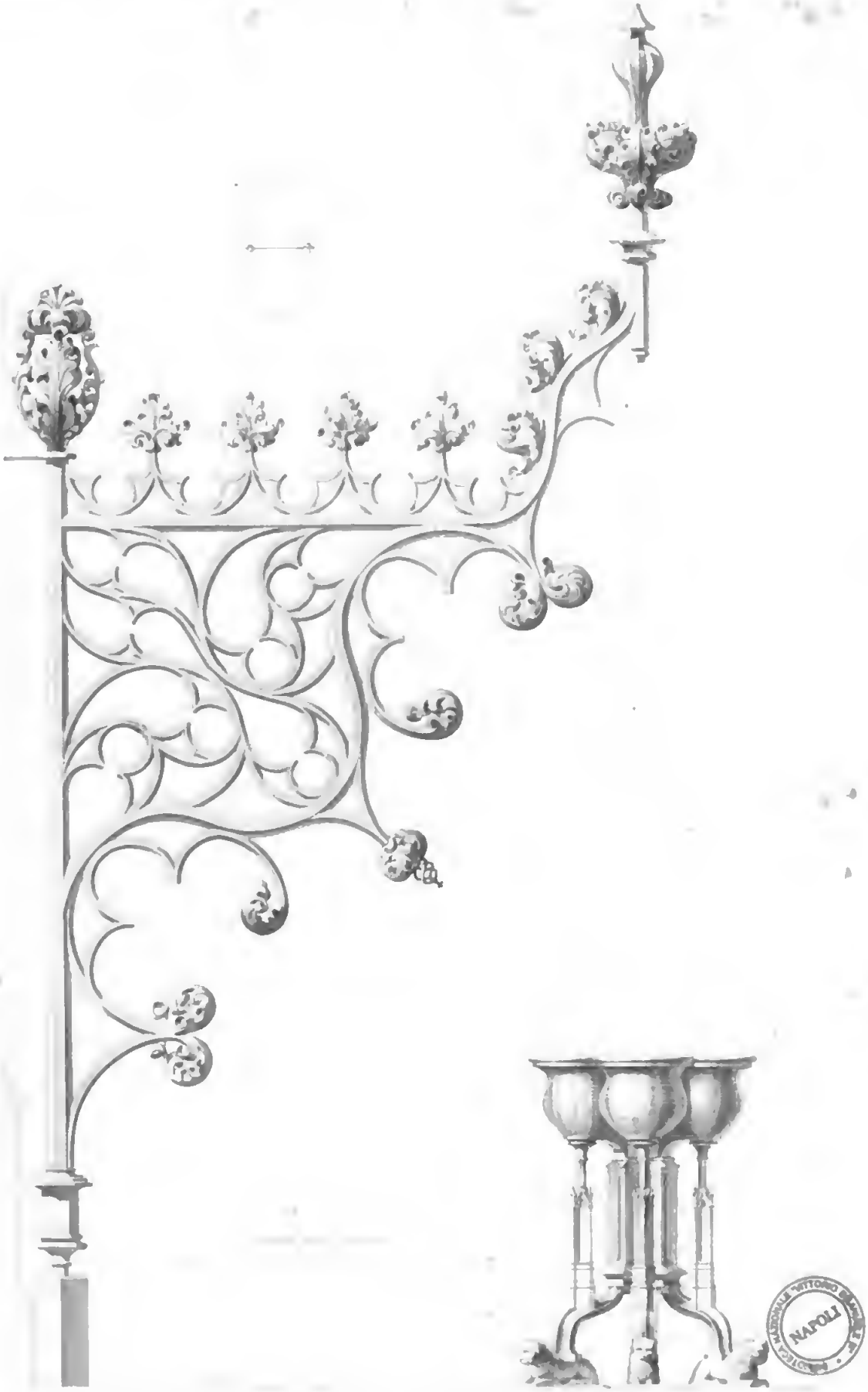
En présence d'aussi regrettables pertes, semant le doute et le trouble dans l'étude de l'art et dans celle des institutions, le voyageur peut comprendre de quel prix sont les découvertes et quelle ardeur il doit mettre à l'exploration des lieux qui n'ont point été visités; car, telle œuvre de mince valeur fait souvent lacune dans la science, qui attend sa découverte pour élucider tels points obscurs d'histoire ou d'archéologie. Qu'on comprenne, par ces quelques mots, dans quel labyrinthe, souvent inextricable, se trouve l'antiquaire lorsque, manquant presque de tout, il est néanmoins appelé à émettre, sur le groupement de quelques œuvres sans suite, une timide opinion; opinion qui pourrait cependant s'agrandir et devenir forte, si la notion de l'inconnu, c'est-à-dire la découverte, arrivant à son aide, venait apporter la lumière et produire la certitude là où bien des éléments lui manquaient.

Malgré nos efforts, la question des potences mobiles reste encore pendante et n'est pas complétement résolue; mais, cette étude aura du moins fourni l'occasion de constater quelle fut, aux XVe et XVIe siècles, la situation de deux branches de l'art en Flandre et en Allemagne, et cette analyse aura fait aussi connaître un des plus curieux chapitres de l'histoire de la mécanique en ces deux pays.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

USTENSILES DE LUMINAIRE FUNÈBRE

DANS LES ÉGLISES DE COLOGNE ET DE NEUSS

Indépendamment du luminaire qu'elle affectait au culte de Dieu et des Saints, l'Église destina encore cet élément au cérémonial des divers actes de la vie de l'homme dans la maison du Seigneur, c'est-à-dire, à son baptême, à sa confirmation, à sa première communion, à son mariage et même à l'heure de sa mort; c'était là un nouvel emploi dans les cérémonies et une autre application qui donnait du caractère et de la pompe aux choses religieuses. On comprend tout ce que l'étude de cette appropriation pourrait fournir de développements curieux, s'il nous était possible de reproduire tous les monuments qui furent créés pour cet usage; car, ils sont nombreux, et le talent, qu'y déployèrent les artistes, très-remarquable; mais, il faut regretter que le nombre de nos livraisons ne nous ait point permis d'aborder des matières si intéressantes sous le double rapport de l'histoire et de l'art. Borné par l'espace, nous avons dû nous restreindre à l'examen d'une famille, et, par ce motif, nous avons choisi celle dont les monuments comportaient le plus de variétés : ce fut la classe des ustensiles dont l'Église se sert pour les cérémonies funèbres. Cependant, ici encore, le nombre nous imposa de nouvelles restrictions; aussi, avons-nous dû nous en tenir à quelques espèces, remettant de traiter, ailleurs et in-extenso, un sujet que quelques exemples ne pourraient faire connaître; enfin, il serait indispensable de reproduire certaines miniatures sans lesquelles on ne saurait indiquer la destination, l'usage et la disposition de ces ustensiles. Acceptant donc la question telle que le comporte le nombre restreint de nos planches, nous nous limiterons à quelques mots sur chaque chose, afin de pouvoir renseigner le lecteur sur les diverses figures que nous avons publiées.

Comme les conditions de la société, les cérémonies funèbres furent, pendant le moyen âge, de deux classes ou espèces : celles que l'on rendait aux puissants de la terre, et celles qui étaient départies aux bourgeois ou commerçants. La basse classe ne recevait, peut-être, que de simples prières. — Le corps du défunt introduit dans l'église et le cercueil déposé sur une espèce de support, on établissait, en divers points, des rateliers garnis de cierges, une croix pédiculée pourvue de son béniticr et des candélabres. L'allumation faite, les prêtres commençaient les cérémonies et chantaient les prières; actes que nous nous bornons à mentionner et sur lesquels nous n'avons point à nous étendre, puisqu'il ne s'agit que du luminaire.

Celui-ci consistait en cierges plus ou moins importants que l'on plaçait sur des rateliers et des candélabres, mais surtout, à une certaine époque, sur des ustensiles, qui avaient plus spécialement pour but de désigner la condition de l'individu ou des personnages pour lesquels on faisait

Digitized by Google

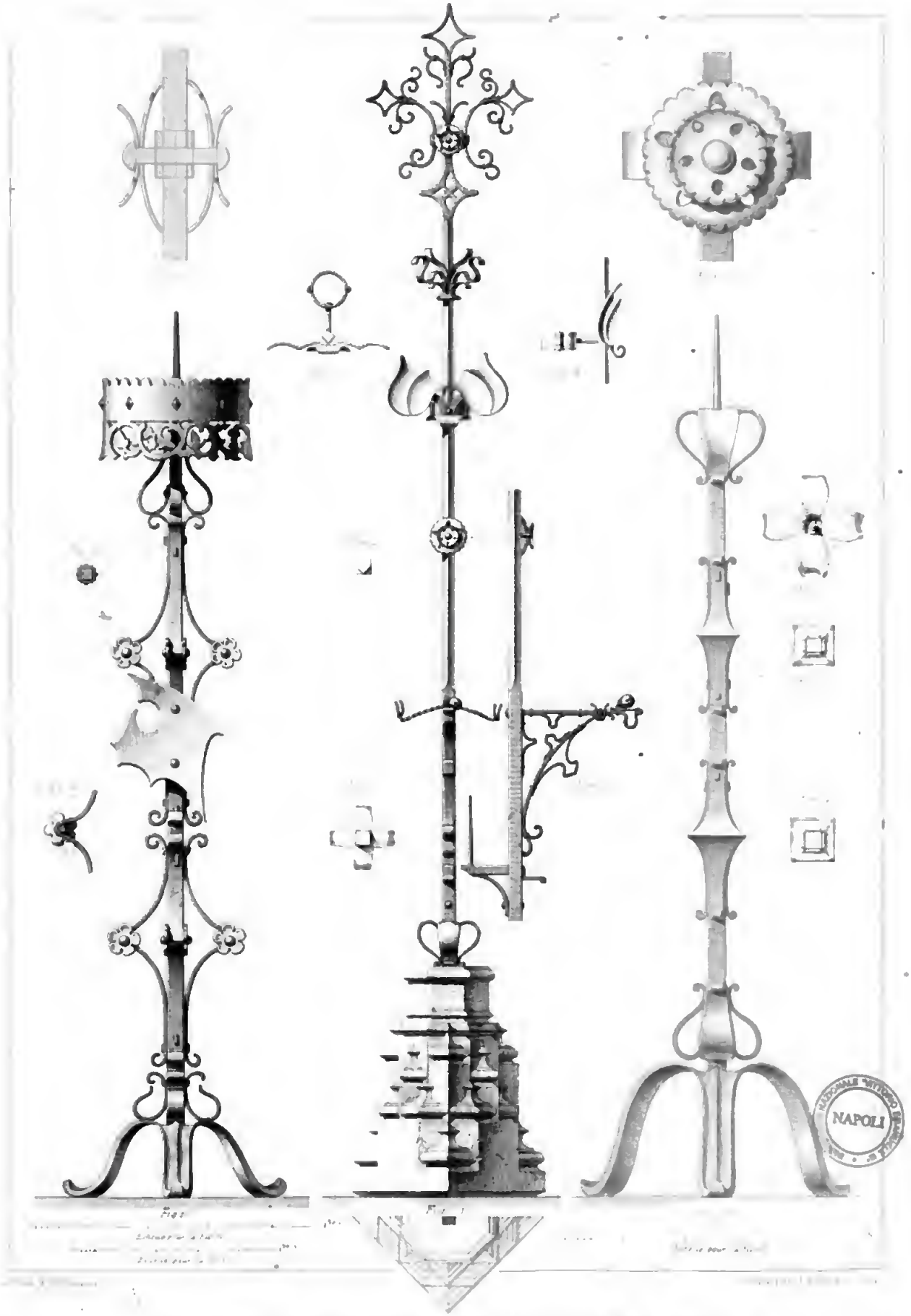
les cérémonies. Ces derniers ustensiles n'eurent point, sous le rapport des formes, de composition exactement arrêtée, et l'artiste semble avoir eu liberté complète; aussi, constate-t-on, d'après les monuments, qu'elles étaient très-diverses. Cependant, ce fut toujours un monument pédiculé, mais dont les accessoires et le décor de la tige varient selon les circonstances; du reste, plusieurs causes donnaient souvent naissance à ces variétés. Il s'agissait encore de peindre, sur les écussons, la condition et les qualités du défunt; quelquefois, il fallait y placer deux cierges, parce que ces monuments servaient à certains usages; enfin, il y avait aussi d'autres motifs; mais, pour les faire connaître, des reproductions de miniatures nous manquent, et nous ne pourrions être compris. Je me suis donc borné à l'examen de deux classes de monuments consacrées au luminaire funèbre : les candélabres et les ustensiles propres à désigner la condition des personnes. Dans ces deux classes, le luminaire est de grande proportion, c'est-à-dire que les tiges en cire sont assez considérables. — Le candélabre est complétement en métal et traduit le caractère propre au moyen âge. — L'ustensile de qualification est toujours composé de deux parties : d'une base en pierre, affectant les formes architecturales de l'époque, et d'une tige ou armature en fer plus ou moins ornée. Je n'entre point dans le détail de ce décor; le lecteur pourra s'en faire une idée en jetant les yeux sur chacune de nos planches; mais, nous signalerons les supports des cierges et ceux des bénitiers. Il est encore un objet sur lequel je dois appeler l'attention, c'est la forme des écussons; on reconnaît bien là une de ces bizarreries dont les artistes usèrent et abusèrent tant aux XVe et XVIe siècles.

Cette classe d'ustensiles peut, avec raison, être considérée comme une des plus importantes parmi les œuvres de la ferronnerie du moyen âge, et son exécution, malgré certaines irrégularités, semble aussi fort remarquable. Le décor consiste surtout dans le travail du fer, qui est ici exécuté au marteau, enroulé, tordu, estampé et découpé à la lime, ou bien encore orné de figures en creux obtenues à l'aide d'un instrument enfoncé dans la matière rouge. Le praticien est même parvenu à composer des feuilles, des fleurs ou des figures architecturales dont l'aspect ne laisse pas que d'avoir un certain mérite, et ce talent d'exécution donne une haute idée du savoir faire des ferronniers allemands pendant le cours des XVe et XVIe siècles.

Mais, par malheur, tous ces ustensiles ne nous sont point parvenus dans une intégrité complète; car, plusieurs (ceux de Saint-Géréon, à Cologne) ont perdu des pièces plus ou moins importantes; néanmoins, ils sont encore très-intéressants à étudier, parce qu'ils révèlent certains faits ou particularités qui donnent de précieux renseignements.

N'oublions pas d'ajouter que tous ces ustensiles, pour s'harmonier à la décoration de l'église et aux exigences des cérémonies, avaient aussi reçu le luxe de la peinture.

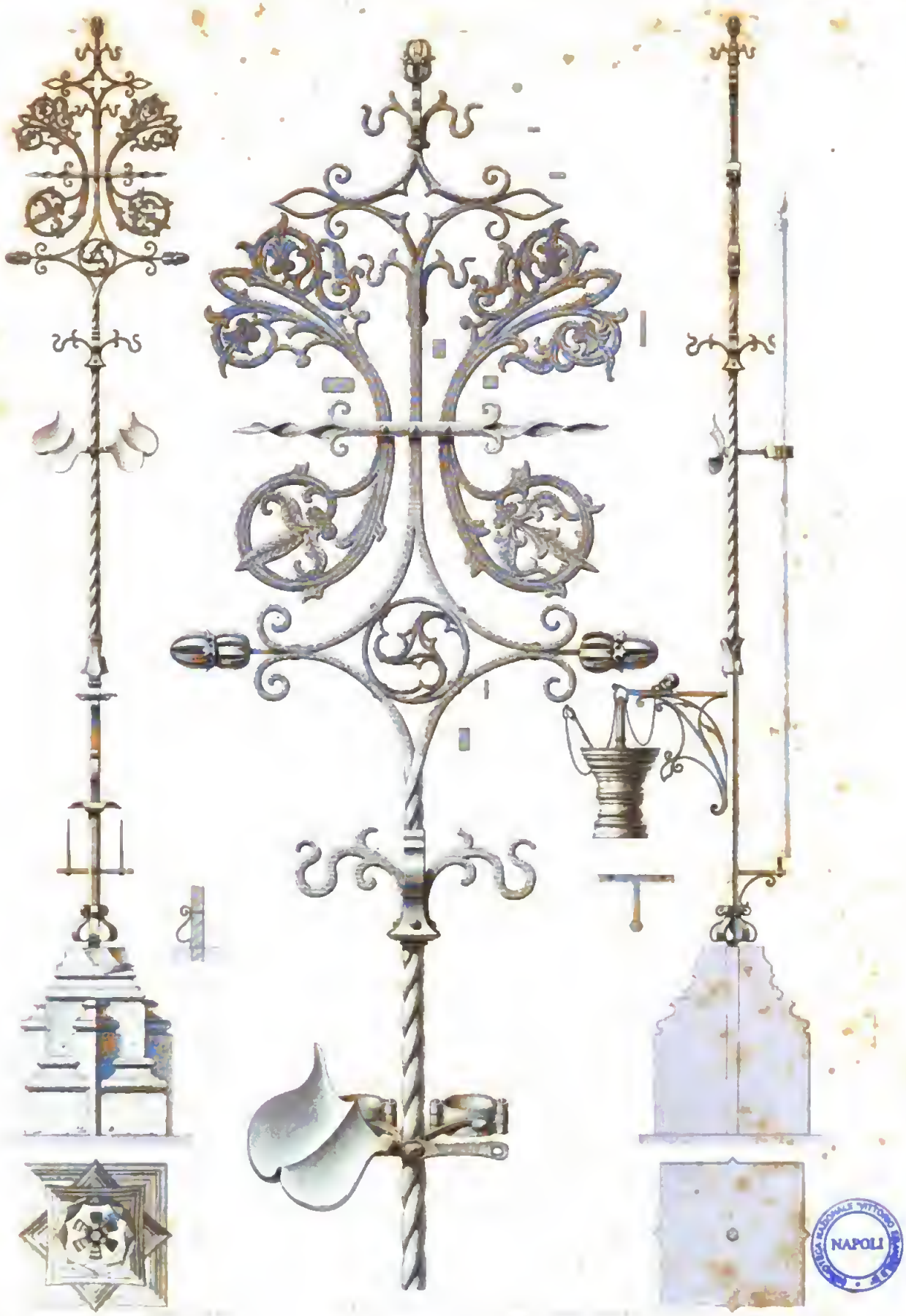
Digitized by Google



Digitized by Google

Biblioteca Nazionale NAPOLI

Digitized by Google



Digitized by Google

Biblioteca Nazionale V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPELLE ARDENTE

A NONNBURG, PRÈS SALZBURG

L'Église eut, ou l'a dit, plusieurs espèces ou degrés de cérémonies funèbres, et elle avait, pour celles-ci, consacré l'emploi du luminaire, qui donna naissance à divers genres ou classes d'ustensiles destinés à le porter. Nous ne répéterons point ce qu'on a dit à l'égard des motifs qui ont fait adopter cet élément dans les rites ou pratiques du culte. Je me bornerai à appeler l'attention sur un seul point et sur un seul objet : les cérémonies funèbres des grands personnages et le monument propre au luminaire. Mais, en abordant cette question, il faut encore faire cette remarque : qu'il ne nous est point permis de généraliser, je veux dire d'entreprendre une étude ou une histoire dont les chapitres exigeraient la publication d'un certain nombre d'exemples. Nous nous sommes donc limité à quelques mots, lorsqu'il y aurait cependant matière à une longue analyse ; car, on connaît, soit à l'état de reproduction dans les miniatures, soit à l'état de monuments conservés, toute une série de pièces et d'œuvres qui établissent les phases et transformations d'une idée, traduite par l'art pour les différents besoins des usages funèbres.

A l'aide de ces exemples, on peut, dès à présent, constater que ce genre d'édicules fut de deux espèces : *provisoire*, c'est-à-dire momentanément élevé pour le jour des cérémonies, ou *fixe*, c'est-à-dire construit, d'une manière stable, au-dessus du tombeau ou du sarcophage du défunt. Dans cette dernière condition, il est assez vraisemblable qu'indépendamment du jour des funérailles, on y allumait encore un luminaire à certaines dates, soit celle de la commémoration, soit d'autres qui nous sont inconnues.

L'édicule que nous avons fait reproduire (1) appartient à la classe des monuments fixes, c'est-à-dire qui ont été élevés sur la tombe ou sur le sarcophage d'une personne éminente. Il a fallu beaucoup de talent pour arriver à le reconstruire ; car, il n'en reste que les deux fragments compris dans les ponctués. Cependant, grâce à des indications ou traces retrouvées sur le sol de la chapelle, on a pu déterminer d'abord son importance (*voyez le plan*), puis ses dispositions, et arriver, enfin, à l'aide de conjectures, à une restitution qui nous semble, fort vraisemblablement, s'écarter très-peu de ce qu'il dut être. Pour cela, on possédait des éléments qui donnèrent

(1) Nous en devons la connaissance ainsi que la communication à notre excellent ami, M. T.-H. King. Ce docte et infatigable archéologue a déjà doté la science de plusieurs grands ouvrages extrêmement précieux par les documents qu'ils renferment. Nous signalerons, entre autres, sa belle publication sur les ouvrages en métal, et, surtout, son important recueil sur les monuments religieux et civils des XIIIe, XIVe et XVe siècles.

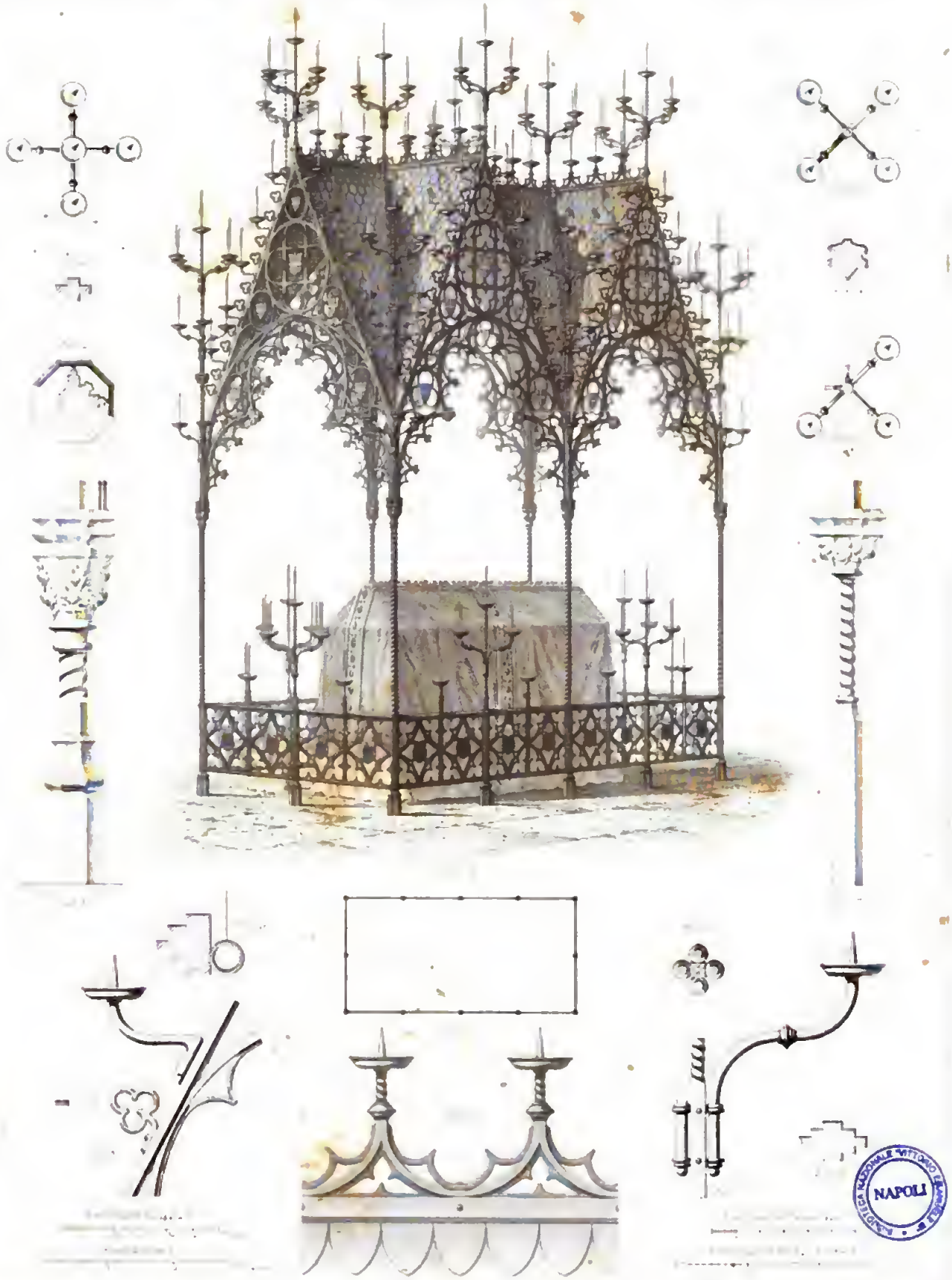
Digitized by Google

quelques-unes des principales parties décoratives, et, en consultant, sur les autres points, certaines peintures et des monuments analogues, on a pu le rétablir, sinon dans son intégrité première, du moins dans un état qui doit approcher fort près de l'original. Les miniatures, quelques vieux tableaux, des tapisseries et d'anciennes gravures permettent de compléter la série de cette classe de monuments dont la destination nous semble parfaitement connue.

Il est inutile, selon nous, d'appuyer ici sur le mérite de cette œuvre comme travail de ferronnerie. C'est une nouvelle occasion de signaler le talent et l'habileté des praticiens dans l'art de dompter le métal jusqu'à savoir lui faire prendre les formes de l'architecture. Sur ce point, il est peu de monuments de ce genre qui aient eu des proportions aussi considérables et dont la composition ainsi que le décor aient si bien traduit et imité les conceptions architectoniques. De nombreuses traces de peintures, et peut-être de dorure, prouvent que cet édicule avait reçu une parure que le temps, je pense, n'a que trop altérée.

L'importance de cet édicule et surtout la multitude des cierges dont toutes les parties sont couvertes, peuvent donner une idée du luxe et du faste que l'on déployait dans les cérémonies funèbres des grands personnages. De tels monuments, rapprochés des descriptions que nous ont laissé les contemporains, sont, en effet, de nature à nous faire comprendre ces flots de lumière dont parlent les narrateurs et dont on ne peut guère se rendre compte qu'à la vue de notre œuvre, ou bien encore à l'aide des analogues reproduits dans les miniatures.

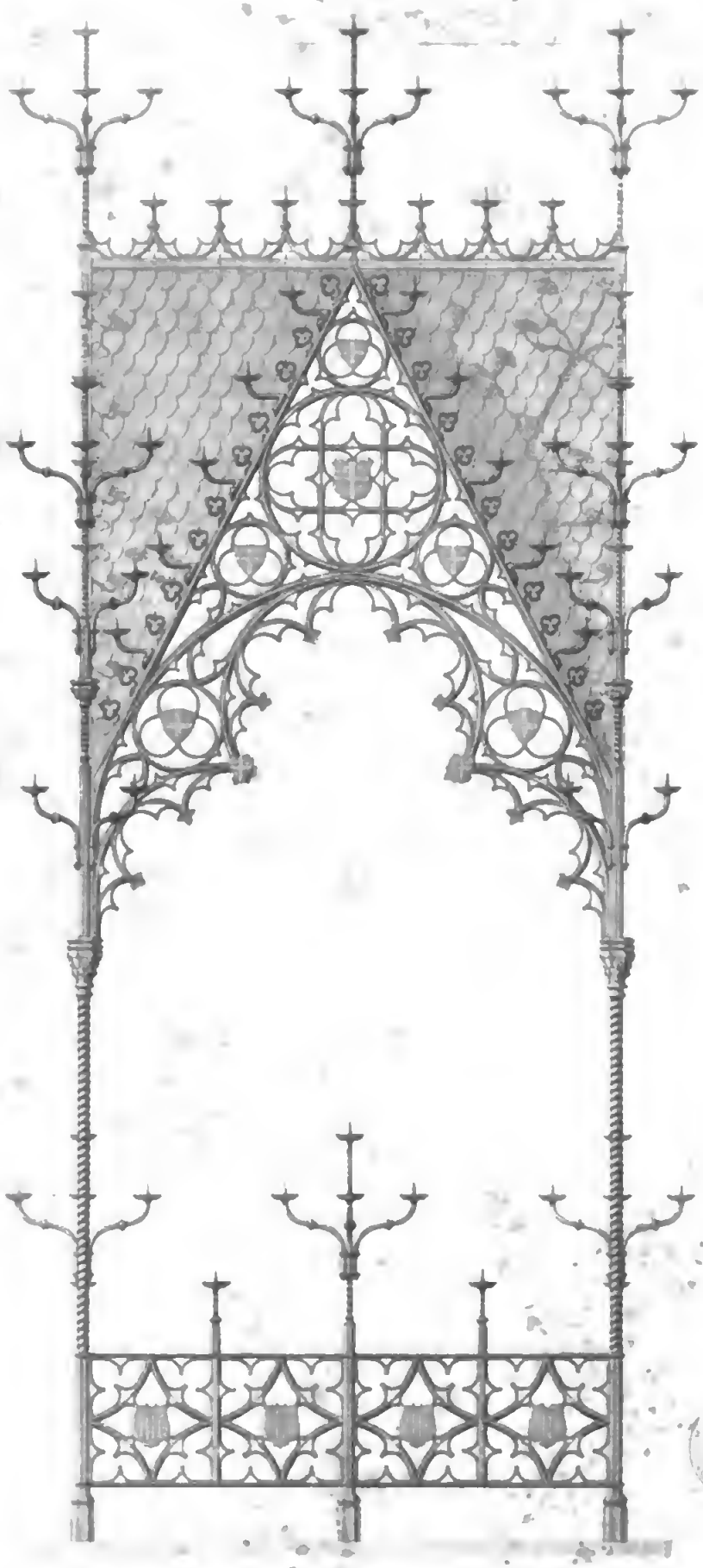
Digitized by Google



BIBLIOTECA NAZIONALE VITTORIO EMANUELE III NAPOLI

Digitized by Google

Digitized by Google



NAPOLI

Digitized by Google

BIBLIOTECA NAZIONALE V. E. III NAPOLI

Digitized by Google

TABLE DE CLASSEMENT

DES

NOTICES ET DES PLANCHES

— TOME PREMIER. —

Dédicace.

Table des différentes matières.

Table de classement des notices et des planches.

Église cathédrale, à Reims.. Notice.

..... Plan et mobilier (du XIIIe au XVIIe siècle).

..... Façade. Élévation prise du côté de la face occidentale. [*Planche in-folio* (*).]

..... Façade. Portail. [*Pl. in-fol.*]

..... Façade. — Détails des Porches.

..... Statuaire de la façade. — Porche de gauche. [*Pl. in-fol.*]

..... Étage intermédiaire. [*Pl. in-fol.*]

..... Façade. — Étage intermédiaire. — Détails.

..... Tours de la façade. — Plans à divers étages.

..... Galerie des Rois.

..... Clochers et détails.

..... Façade. — Rose.

..... Plans d'une travée.

..... Élévations des travées extérieure et intérieure.

..... Face latérale. — Fenêtre et contre-fort de l'étage supérieur.

..... Galerie du comble et lucarne.

..... Transsept. — Croisillon septentrional. — Élévation. [*Pl. in-fol.*]

..... Transsept. — Plan.

..... Transsept. — Croisillon septentrional. — Porte du milieu. — Détails.

..... Transsept. — Croisillon septentrional. — Statues aux trumeaux des portes.

..... Transsept. — Croisillon septentrional. — Rose, etc.

..... Transsept — Croisillon septentrional. — Détails en contre-bas de la rosace.

..... Transsept. — Croisillon septentrional. — Détails, etc.

..... Transsept. — Croisillon-septentrional. — Intérieur.

..... Intérieur. — Détails d'une travée.

..... Intérieur. — Nefs collatérales (*la pl. porte:* Petites nefs ou bas-côtés).

(*) Les personnes qui ne voudront point plier les grandes planches pourront en former un volume à part; un titre in-folio a été imprimé à cet effet.

Digitized by Google

Église cathédrale, à Reims... Décoration sculptée au revers de la façade.
..... Chapelles absidales. — Plans.
..... Chapelles absidales. — Élévation extérieure. (*Pl. in-fol.*)
..... Chapelles absidales. — Coupe longitudinale.

Église à Saint-Généroux.... Notice.
..... Élévation latérale.
..... Abside et coupe transversale.
..... Détails, Planche I.
..... Détails, Planche II.

Église de Saint-Millan, à Ségovie. — Notice.
..... Plan. — Élévation latérale.

Chapelle de l'archevêché, à Reims. — Notice.
..... Plan. — Détails. (24 fig.)
..... Élévation et coupe longitudinale.
..... Coupe transversale et détails. (18 fig.)

Chapelle palatine, à Paris... Notice.
..... Plans des chapelles haute et basse. — Détails.
..... Élévation antérieure et latérale. (*Pl. in-fol.*)
..... Détails des porches.
..... Fenêtre de la chapelle haute.

Chapelle ou église grecque, à Athènes. — Notice.
..... Plan et élévations de la façade et du chevet.

Chapelles des Templiers, etc. — Notice.
..... Chapelle à Rammersdorf. — Plan, coupes et élévations.
.... Détails.
..... Chapelle à Ségovie. — Plan, coupe, élévation, etc.

Chapelle dite de Sainte-Claire, au Puy. — Notice.
..... Plan, coupe, élévation, etc.

Porche de l'église, à Saint-Benoît-sur-Loire. — Notice.
..... Vue perspective.
..... Élévation de la face septentrionale.
..... Plan et coupe longitudinale.
..... Chapiteaux du porche.
..... Bases du rez-de-chaussée.

Portail occidental de la cathédrale, à Chartres. — Notice.
..... Façade. — Détails. — Statuaire. (*Pl. de trois figures.*)
..... Façade. — Détails. — Colonnettes de support.

Porches septentrional et méridional de la cathédrale, à Chartres. — Notice.
..... Plan et détail du porche septentrional.
..... Élévation latérale du porche septentrional.
..... Porche septentrional. — Détails. (*Pl. de deux figures.*)
..... Porche septentrional. — Détails. (*Pl. de quatre figures.*)
..... Porche septentrional. — Détails. (*Colonnettes de support.*)
..... Porche septentrional. — Statues de la porte à gauche.
..... Porche septentrional. — Détail de voussure.
..... Porche méridional. — Décoration de la porte centrale. (*Pl. in-fol.*)

Porche latéral de l'église de Saint-Georges, à Cologne. — Notice.
..... Élévation géométrale.
..... Détails.

Clocher de l'église cathédrale, à Pistoja. — Notice.
..... Vue perspective. — Élévation.

Digitized by Google

Transsepts de Notre-Dame, à Paris, et de Meaux. — Notice.
..... Transsept de Notre-Dame, à Paris (croisillon sept.). Élévation géométrale. [*Pl. in-fol.*]
.... Plans à deux étages.
.... Partie inférieure, etc.
.... Détails.
.... Rose.
..... Transsept de la cathédrale, à Meaux. — Décoration intér. Élév. et coupe. [*Pl. in-fol.*]
.... Décoration intérieure. Pl. II.
.... Décoration intérieure. Pl. III. (En hauteur.)
.... Décoration intérieure. Pl. IV. (En largeur ; *la pl. porte :* Pl. III.)

— TOME DEUXIÈME. —

Tympan d'une porte au transsept de la cathédrale, à Reims. — Notice.
..... Élévation de l'ensemble.
..... Sculpture peinte. Détail de la Vierge.
..... Deux détails de sculpture peinte.
..... Détails des sculptures peintes et des peintures.

Vantaux, en bronze, de l'église Notre-Dame, à Aix-la-Chapelle. — Notice.
..... Élévation des grands vantaux. (En hauteur.)
..... Détails. (5 figures.)
..... Élévation et détails des petits vantaux. (En largeur, 8 figures.)

Vantaux, en bronze, dans l'église de la Nativité, à Bethléem. — Notice.
..... Élévation géométrale.

Vantaux, en bronze, à l'église de Saint-Zenon, à Vérone. — Notice.
..... Élévation géométrale. [*Pl. in-fol.*]
..... Détails. Pl. I. (15 fig., *la pl. porte :* Détails.)
..... Détails. Pl. II. (*La pl. porte :* Détails, pl. I.)
..... Détails. Pl. III. (*La pl. porte :* Détails. pl. II.)

Vantaux, en bronze, de la porte méridionale du baptistère, à Florence. — Notice.
..... Élévation et plan. [*Pl. in-fol.*]
..... Détails.
..... Détails (*Andrea Pisano.*)

Vantaux, en bronze, dans les mosquées de Qous et d'El-Khanqeh. — Notice.
..... Vantaux de la porte occidentale de la mosquée d'El-Khanqeh.
..... Vantaux de la porte du Maksourah de la mosquée, à Qous.

Vantail, en bois sculpté, à l'église de la Voulte-Chilhac. — Notice.
..... Élévation. — Plan.

Vantaux, en bois sculpté, dans l'église de Saint-Géréon, à Cologne. — Notice.
..... Élévation.

Vantaux, à ferrures, des églises de Willincale, du Puy et d'Orcival. — Notice.
..... Vantail d'une porte, à l'église de Willincale.
..... Vantaux d'une porte, à la cathédrale du Puy, etc.
..... Vantaux d'une porte, à l'église d'Orcival.
..... Détails.

Digitized by Google

Vantaux, à ferrures, de la porte dite de Sainte-Anne, à l'église de Notre-Dame de Paris. — Notice.
..... Élévation de l'ensemble. (*Pl. in-fol.*)
..... Détails (un seul fragment) (*Pl. in-fol.*)
..... Détails (plusieurs fragments). (*Pl. in-fol.*)
..... Détails (un seul fragment).
..... Détails (un fragment, avec détail à gauche).

Vantaux ornés de ferrures, au château de Labneck. — Notice.
..... Élévation géométrale.

Vantail en fer à claire-voie dans la cathédrale, au Puy. — Notice.
..... Élévation et détails.

Vantaux en fer à claire-voie dans la cathédrale, à Rouen. — Notice.
..... Vantaux d'une porte du jubé.
..... Vantail de la porte de la sacristie, etc. Élévation et détails.

Église de Saint-Remi, à Reims. — Notice.
..... Intérieur. — Travée.

Chapelle absidale de la Vierge, dans l'église de La Ferté-Bernard. — Notice.
..... Coupe longitudinale.
..... Plan et plafonds.
..... Détails d'une travée.
..... Clefs pendantes.

Escalier à rampe circulaire, dans l'église de Notre-Dame, à Paris. — Notice.
..... Plan. — Élévation. — Coupe. — Détails.

Carrelage, dans le trésor de l'église cathédrale, à Saint-Omer. — Notice.
..... Développement de gauche (sans légende). (*Pl. in-fol.*)
..... Développement de droite (avec légende). (*Pl. in-fol.*)
..... Détails.

Carrelage dans l'église de Malvern. — Notice.
..... Fragment de l'ensemble.

Labyrinthes des églises cathédrales et autres. — Notice.
..... Plans de ceux de Saint-Omer, Reims et Bayeux.
..... Plans de ceux de Sens, Chartres, Saint-Quentin et Amiens.

Peintures murales sur les parois, etc. — Notice.
..... Travée de la cathédrale, à Cologne. (3 *Pl. in-fol.*)
..... Baptistère de l'église de Saint-Géréon, à Cologne. (*Pl. in-fol.*)
.... Détails des peintures.
..... Peintures de la cathédrale, à Brunswick. — Décollation de Saint-Jean-Baptiste.
.... Détails, etc. (8 fig.)
..... Peintures de l'église de Saint-Remi, à Reims.
..... Chapelle de l'église de Saint Cunibert, à Cologne. — Plan et détails.

Vitrail dans l'église de la Trinité, à Vendôme. — Notice.
..... Élévation.

Vitrail dans l'église de Chartres. — Saint-Denis remettant une bannière. — Notice.
..... Élévation.

Vitrail dans l'église abbatiale, à Saint-Denis. — Notice.
..... Élévation. — Détail.

Vitraux dans l'église cathédrale, à Cologne. — Notice.
..... Élévation du vitrail de l'*Adoration des Mages*. (*Pl. in-fol.*)
..... Détails.
..... Élévation de la partie supérieure d'un vitrail. (*Pl. in-fol.*)

Digitized by Google

Comble peint dans l'église de Saint-Miniato, près Florence. — Notice.
..... Élévation et détails, pl. I. [*Pl. in-fol.*]
..... Détails, pl. II. [*Pl. in-fol.*]

Fontaines, dites miraculeuses. — Notice.
..... Fontaine au chevet de l'église de Folguët.
..... Fontaine, à Morlaix.

Sacristie de l'église de Santa-Maria in Organo, à Vérone. — Notice.
..... Coupe longitudinale. [*Pl. in-fol.*]
..... Élévation des boiseries. [*Pl. in-fol.*]
..... Détails. Pl. I.
..... Détails. Pl. II.

Tableau de fondation de la chartreuse de Bâle. — Notice.
..... Partie supérieure. [*Pl. in-fol.*]

Mosquée d'El-Gaouly, au Kaire. — Notice.
..... Vue perspective.

Mihrab, dans la mosquée, à Qous. — Notice.
..... Vue perspective. Détails.

Pseudo-Mihrab, à Damiette. — Notice.
..... Élévation géométrale.

Cloître de l'église cathédrale, à Girone. — Notice.
..... Vue perspective.
..... Plan et coupe.
..... Détails.

Cloître, attenant à l'église de Pont-l'Abbé. — Notice.
..... Vue perspective

— TOME TROISIÈME. —

Habitation seigneuriale des Visconti, à Pavie. — Notice.
..... Élévation géométrale.
..... Détails. Pl. I.
..... Plans et coupe.
..... Travées.
..... Détails. Pl. II. (Rosaces.)
..... Détails. Pl. III. (Chapiteaux, etc.) *La pl. porte :* Pl. II.

Habitation seigneuriale, à Segovie. — Notice.
..... Élévation géométrale.

Tour seigneuriale et de défense, à Segovie. — Notice.
..... Élévation et détails.

Tourelles, dites seigneuriales, etc. — Notice.
..... Tourelle, située sur la place de la Grève, à Paris.

Palais, dit des Diamants, à Ferrare. — Notice.
..... Élévations géométrales.

Maison, en pierre, à Cluny. — Notice.
..... Élévation et détails. (Une maison, *fig.* 1 à 4.)

Maisons, en pierre, à Cluny. — Notice.
..... Élévations géométrales et détails. (Deux maisons; *fig.* 1 à 5.)

Digitized by Google

Maison, en pierre, à Saint-Yrieix. — Notice.
..... Élévation géométrale.
..... Détails.

Maison, en pierre, à Cluny. — Notice.
..... Élévation et détails. (*Sans chiffres.*)

Maisons, en bois, à Yville, Caen et Rouen. — Notice.
..... Maison, à Yville. Élévation.
..... Détails.
..... Maison, rue Saint-Jean, à Caen.
..... Maison, rue Malpalu, à Rouen.

Maison, en briques, à Ypres. — Notice.
..... Élévation. Coupe et détails.

Décoration extérieure des édifices civils. — Notice.
..... Fragment de l'Hôtel de Ville, à Pistoja.
..... Façade, dite : *Palais Bigalla*, à Florence. (*Pl. in-fol.*)

Clôtures en grillage fixées aux fenêtres, etc. — Notice.
..... Élévation. Profil. (*La pl. porte* : Grillage d'une fenêtre, etc.)

Porte d'une maison, à Vérone. — Notice.
..... Élévation, etc.

Heurtoir de la porte du palais Pisani, à Venise. — Notice.
..... Ensemble et détails.

Cour du vieux palais (ancien Hôtel de Ville), à Florence. — Notice.
..... Coupe. (*La pl. porte* : Palais (*Palazzo vecchio*), à Florence.)

Plafond peint, dans le palais de Manfred de Chiaramonte, à Palerme. — Notice.
..... Ensemble et coupe.
..... Développement d'une partie. (*Pl. in-fol.*)
..... Détails divers. (*Pl. in-fol.*)

Consoles, en bois, à Palerme. — Notice.
..... Divers exemples. (*La pl. porte* : Consoles supportant des poutres de plafond, etc.)

Salle du *Middle Temple*, à Londres. — Notice.
..... Vue perspective.
..... Plan et coupes du comble.
..... Clôture en bois.
..... Détails de la clôture.

Halle à la viande (*Boucherie*), à Ypres. — Notice.
..... Élévation. — Profil. (*La pl. porte* : Boucheries, à Ypres.)
..... Détails. Plan. Coupe, etc.

Hôpital (*Morislan*), à Grenade. — Notice.
..... Élévation et coupe longitudinale.
..... Plan général.
..... Élévation de la porte.
..... Détails.

Bains arabes, à Girone. — Notice.
..... Plan. Coupe, etc.
..... Détails. Colonnes, etc.

Margelle d'un puits, dans la cour du palais Corner, à Venise. — Notice.
..... Vue perspective. (*Pl. in-fol.*)

Margelle d'un puits, dans l'une des habitations, à Venise. — Notice.
..... Vue perspective.

Digitized by Google

Puits publics, dans les rues. — Notice.
..... Puits public, dans l'une des rues, à Troyes. — Vue perspective. Plan. Détails.
..... Puits public, dans l'une des rues, à Vérone. — Vue perspective.

L'un des mâts érigés sur la place de Saint-Marc, à Venise. — Notice.
..... Élévation. Détails.

Monument commémoratif, à Godesberg. — Notice.
..... Élévation et plans.
..... Détails. Plans.

Porte triomphale, dite de Sainte-Marie, à Burgos. — Notice.
..... Plan. Élévation. Détails.

Chapelle et crypte, à Jouarre. — Notice.
..... Vues des deux chapelles.
..... Coupes longitudinale et transversale.
..... Chapiteaux et bases.
..... Plan et détails.

Chapelle funéraire, à Chambon. — Notice.
..... Élévation. Plan. Détails.

Tombeau, dit des saints Siméon et Jude, à Vérone. — Notice.
..... Élévation de la face antérieure. [*Pl. in-fol.*]
..... Élévation de la face latérale.

Tombeaux, à Venise, Limoges et Vérone. — Notice.
..... Tombeau de l'évêque Bernard Brun, à Limoges.
.... Détails.
..... Tombeau du doge Morosini, à Venise.
..... Tombeau de Can, signorio de la Scala, à Vérone.

Dalles tumulaires, à Paris, Arras, Saint-Omer, Bruges, etc. — Notice.
..... Dalle, dite de Frédégonde, à Paris. [*Pl. in-fol.*]
.... Détails. Pl. I.
.... Détails. Pl. II.
..... Dalle de l'évêque Frumauld, à Arras. [*Pl. in-fol.*]
..... Dalle dans la cathédrale de Châlons-sur-Marne.
..... Dalle d'un chanoine, dans l'église de Sainte-Geneviève, à Paris.
..... Dalle de Simon Bocheux, à Saint-Omer.
..... Dalle de Jean de Liekerke, dans l'église de Saint-Sauveur, à Bruges. [*Pl. in-fol.*]
..... Dalle de Cateline Colaert, etc., à Bruges.
..... Dalle du chevalier Martin, à Bruges.

— TOME QUATRIÈME. —

Autel cubique, dans l'église d'Avenas. — Notice.
..... Élévation géométrale.

Autel cubique, à Asti. — Notice.
..... Élévation géométrale.

Autel à colonnes, dans la cathédrale, à Brunswick. — Notice.
..... Élévation. — Plan. — Détails.

Autels à colonnes, à Norrey et à Blaubeuren. — Notice.
..... Élévations. — Plans. — Détails.

Digitized by Google

Retables à Bâle, Saint-Germer, Hal et Braine-le-Comte. — Notice.
..... Retable d'un autel dans la cathédrale de Bâle. — Détails. Pl. I.
..... Détails. Pl. II.
..... Retable de Saint-Germer. — Élevation géométrale. Détails. [*Pl. in-fol.*]
..... Retable dans le chœur de l'église de N.-D., à Hal. [*Pl. in-fol.*]
..... Retable dans le chœur de l'église, à Braine-le-Comte. [*Pl. in-fol.*]

Autel, dans l'église de Rouvres. — Notice.
..... Élévation. — Plan.

Autel, dans l'église de Saint-Antoine, à Padoue. — Notice.
..... Vue perspective. Détails.

Piscine murale, dans la chapelle palatine, à Paris. — Notice.
..... Élévation. Plans.

Piscine pédiculée, dans l'église de Saint-Gabriel. — Notice.
..... Élévations. Plan. Détails.

Piscine pédiculée, dans l'église, à La Ferte-Bernard. — Notice.
..... Élevation. — Plans. — Détails.

Appareil de sonnerie, dans l'église de l'abbaye, à Fulda. — Notice.
..... Élévation. —Détails.

Tabernacle, dans l'église de Saint-Cunibert, à Cologne. — Notice.
..... Élévation géométrale. [*Pl. in-fol.*]

Custode, dans l'église de Notre-Dame-de-l'Épine. — Notice.
..... Élévation. Plan. [*Pl. in-fol.*]

Édicule pour l'exposition des reliques, dans la chapelle palatine, à Paris. — Notice
..... Plan général de l'ensemble.
..... Élévations des faces antérieure et latérale.
..... Support et escalier en bois.

Candelabres et chandeliers d'autel. — Notice.
..... Vues perspectives.

Candélabres, pour le cierge pascal, à Noyon. — Notice.
..... Vues perspectives. — Détails.

Candélabre pour le cierge pascal, dans l'église de Sainte-Marie le Organo, à Vérone. — Notice.
..... Élévation de l'ensemble. [*Pl. in-fol.*]
..... Détails. Pl. I.
..... Détails. Pl. II.
..... Détails. Pl. III.
..... Détails. Pl. IV.

Candélabres, à trois et cinq branches. — Notice.
..... Candélabre, dans l'église de Gaurain.
..... Candélabre, dans l'église de Saint-Cunibert, à Cologne.

Candélabre à sept branches, dans l'église de Leau. —Notice.
..... Vue perspective. Plans. [*Pl. in-fol.*]
..... Détails divers.

Candélabre pour les ténèbres, dans la cathédrale, à Osnabruck. — Notice.
..... Élévation. — Plan. — Détails.

Couronnes de lumière pédiculées. — Notice.
..... Couronnes, à Tournai, Ypres et Lierre.
..... Couronne, à Chapelle-à-Wattine.

Appareil de luminaire, dans la cathédrale, à Cologne. — Notice.
..... Élévation. Details.
..... Details de décoration polychrome.

Digitized by Google

Lutrin-pupitre, dans l'église de Sainte-Marie in Organo, à Vérone. — Notice.
..... Vue perspective. — Détail.

Lutrins-aigles, dans les églises d'Aix-la-Chapelle et de Nuits. — Notice.
..... Lutrin, dans l'église de Notre-Dame, à Aix-la-Chapelle.
..... Lutrin, dans l'église de Saint-Symphorien, à Nuits.

Lutrins mobiles en fer, dans les églises de Tournai, Hal, etc. — Notice.
..... Lutrin, dans la cathédrale, à Tournai.
..... Lutrin, dans la chapelle de l'hôtel de Cluny, à Paris.

Stalles, dans l'église de Ratzebourg. — Notice.
..... Détails. Pl. I. (Cette mention n'est pas sur la pl.)
..... Détails. Pl. II. (*La pl. porte :* Détails.)

Stalles, dans l'église de Saint-Géréon, à Cologne. — Notice.
..... Détails. Pl. I.
..... Détails. Pl. II.

Stalles, dans l'église de Santa-Maria-Gloriosa de Frari, à Venise. — Notice.
..... Dossier. Élévation géométrale. [*Pl. in-fol.*]

Stalles, dans l'église de Saint-Pierre, à Pérouse. — Notice.
..... Détails. — Panneaux.

Stalles, ornées de marqueteries. — Notice.
..... Stalles, dans l'église cathédrale, à Sienne.
..... Stalles, dans l'église de Saint-François, à Assise.

Jubé, dans l'église paroissiale de Flavigny. — Notice.
..... Élévation. Détail.

Clôtures, en pierre, du tombeau d'El Gaouly, au Kaire. — Notice.
..... Élévations géométrales.

Clôtures, en fonte de bronze, dans l'église de Notre-Dame, à Aix-la-Chapelle. — Notice.
..... Planche de neuf figures (sans chiffres).
..... Planche de huit figures (fig. 1 à 4, 4 *bis*, 5 à 7).
..... Planche de huit figures (fig. 1 à 8), mais avec ouverture au centre de la *fig.* 1.
..... Planche de six figures (fig. 1 à 6).

Clôtures en fer des chapelles, etc., — Notice.
..... Clôture dans l'église de Saint-Aventin. — Élévation géométrale.
..... Clôture d'une chapelle dans la sacristie de l'église de Ste-Croix, à Florence. [*Pl. in-f°.*]
.... Détails. (2 fig.)
.... Détail du vantail. (4 fig.)
..... Clôture dans la cathédrale d'Orvietto.
..... Clôture dans l'église de Langeac.

Chaire de prédication, dans l'église de Saint-Jean, à Pistoja. — Notice.
..... Vue perspective.

Chaire de prédication, dans l'église de Saint-François, à Assise. — Notice.
..... Élévation géométrale.

Chaire de prédication, dans l'église cathédrale, à Prato. — Notice.
..... Élévation. — Plan. — Détail. (*La pl. porte :* à Pistoja.)

Vierge suspendue, dans l'église de Kempen. — Notice.
..... Élévation et plan.

Buffet d'orgues, dans l'église de Gonesse. — Notice.
..... Élévation de la montre.
..... Coupe. — Détails divers.

Digitized by Google

Horloges, dans les cathédrales de Reims et de Beauvais. — Notice.
..... Horloge de la cathédrale de Reims. Faces antérieure et latérale.
.... Détails.
..... Horloge de la cathédrale de Beauvais.
Puits sacrés, dans les églises à Ratisbonne, etc. — Notice.
..... Puits, dans la cathédrale de Ratisbonne.
Cuve baptismale, dans l'église de Saint-Jean-in-Fonte à Vérone. — Notice.
..... Vue perspective de cette cuve.
..... Sculptures des panneaux.
Fonts baptismaux, dans l'église de Limay. — Notice.
..... Vue. Plan. Détails.
Fonts baptismaux, à Sienne, Girone, Paris et Bercy. — Notice.
..... Fonts baptismaux, à Paris et à Bercy.
..... Fonts baptismaux, dans la cathédrale de Girone.
..... Fonts baptismaux, dans la cathédrale de Sienne.
Fonts baptismaux à couvercle mus par des potences. — Notice.
..... Fonts baptismaux, dans l'église de Notre-Dame, à Hal.
..... Fonts baptismaux, dans l'église de Saint-Pierre, à Louvain.
..... Fonts baptismaux, dans l'église de Sainte-Colombe, à Cologne.
Ustensiles de luminaire funèbre — Notice.
..... Ustensiles, à Cologne et à Neuss.
..... Ustensile, dans l'église de Sainte-Colombe, à Cologne.
..... Ustensile, dans l'église de Saint-Géréon, à Cologne.
Chapelle ardente, à Nonnbourg, près Salzbourg. — Notice.
..... Vue perspective. — Plan. — Détails.
..... Élévation *restaurée* d'une travée.

C48745

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google